เพลงตับ “พิณทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา”

น.ส.วราภรณ์ เชิดชู

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาไม่สังกัดการศึกษา ไม่สังกัดภาควิชา/เทียบเท่า
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2561

A MUSICAL SUITE: *PIN-DUKKHANIRODHAGAMINIPATIPADA*

Miss Waraporn Cherdchoo

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Doctor of Fine and Applied Arts in Common
Common Course
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2018

หัวข้อวิทยานิพนธ์	เพลงตับ “พิณทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา”
โดย	น.ส.วราภรณ์ เชิดชู
สาขาวิชา	ไม่สังกัดการศึกษา
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม	รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต

.... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.... ประธานกรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)

.... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์)

.... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม

(รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน)

.... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์)

.... กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

.... กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ)

.... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี)

วราภรณ์ เชิดชู : เพลงตับ “พิณทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา”. (A MUSICAL SUITE: *PIN-DUKKHANIRODHAGAMINIPATIPADA*) อ.ที่ปรึกษาหลัก : รศ. ดร.ขำคม พรประสิทธิ์, อ.ที่ปรึกษาร่วม : รศ.ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

วิทยานิพนธ์นี้เป็นการวิจัยดนตรีพิณตามแนวคิดพุทธศาสนาจากธรรมะเรื่องทางสายกลาง เพื่อนำไปสู่การสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ไทย โดยค้นคว้าจากพระไตรปิฎกและหลักฐานต่าง ๆ รวมทั้งการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านหลักธรรม ดนตรีและการสร้างสรรค์ ผลการวิจัยพบว่า

หลักธรรมทางสายกลาง “ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา” นั้น ปรากฏการใช้คุณสมบัติดนตรี “พิณ” เป็นสื่อในการอธิบายธรรมะ โดยข้อมูลดนตรีพิณสื่อถึง 3 นัยคือ (1) พิณในทางพุทธศาสนาจัดเป็นสัญลักษณ์แห่งการก่อให้เกิดปัญญา (2) พิณในทางความเชื่อจัดเป็นสัญลักษณ์แห่งเทพคนธรรพ์ (3) พิณในทางดนตรีเป็นลักษณะที่แสดงถึงคุณค่า ความงาม ความไพเราะ

เอกสารและหลักฐานต่าง ๆ พบว่า เครื่องดนตรีพิณ “กระจับปี่” จัดอยู่ในประเภทพิณคอยาว เรียกชื่อตามแบบพิณลิวท์ที่ปรากฏในยุคหลังพระเวท ส่วนข้อมูลดนตรีพิณในพระไตรปิฎกพบว่า (1) ด้านความหมาย พิณมีนัยแห่งหลักธรรมโดยอุปมาจากสายและเสียงของพิณ (2) ด้านลักษณะพิณ ปรากฏรูปแบบฮาร์ป ลิวท์และโบว์ (3) ด้านบทบาทหน้าที่พบว่าพิณเป็นเครื่องทำทำนองและเครื่องทำเสียงโดรน ใช้ประกอบการขับร้อง

ผลงานการประพันธ์เพลงในครั้งนี้เป็นเพลงตับเรื่องแบ่งทำนองออกเป็น 3 ส่วนคือ พุทธคุณ ธรรมคุณและสังฆคุณ โดยใช้กลวิธีการประพันธ์ตามขนบด้วยทำนองต้นรากที่มาจากบทสวดบาลีและฉันท์ในคัมภีร์วุตโตทัย อันมีความหมายสอดคล้องกับเรื่องราวทางสายกลาง รวมทั้งการใช้แนวคิดเสียงโดรน การประสานเสียงแนวนอน การใช้คำร้องบาลี การประพันธ์หน้าทับใหม่ ตลอดจนการสอดแทรกและรักษานัยแห่งหลักธรรมของทำนองต้นรากอย่างเคร่งครัด อันเป็นลักษณะพิเศษที่ปรากฏในผลงานสร้างสรรค์ครั้งนี้

สาขาวิชา	ไม่สังกัดการศึกษา	ลายมือชื่อนิสิต ....
ปีการศึกษา	2561	ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก ....
		ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาร่วม ....

5886816135 : MAJOR COMMON
KEYWORD: phin, vina, music creation, dukkhanirodhagaminipatipada, Thai music composition, Buddhist music, the Middle Path

Waraporn Cherdchoo : A MUSICAL SUITE: *PIN-DUKKHANIRODHAGAMINIPATIPADA*. Advisor: Assoc. Prof. Kumkom Pornprasit, D.Lit Co-advisor: Assoc. Prof. Pakorn Rodchangphuen

This research-based thesis focuses on *phin* music based on Buddhist perspectives in respect of the Middle Path. The investigations ultimately led to the creation in Thai classical music. The *phin* music was examined in terms of its concepts and appearances in Tripitaka; and other sources of evidence. The interviews were also held with the experts in the related fields, namely religion, music, and creativity. The findings revealed that the dharma is elaborated via the *phin*'s characters through the following three perspectives including (1) religion as a symbol of wisdom, (2) faith as a symbol of Gandharva's instruments, and (3) music as preciousness, beauty, and melodiousness. The examinations of all relevant documents and evidence showed that the *phin* instrument, known as *krachappi*, is categorized as a long-neck plucked lute, whose nomenclature is synonymous with a lute appearing in the post Vedic period. In addition, a *phin* described in Tripitaka can be referred to three issues: (1) an implication of dharma by the metaphor made on a string and sound, (2) specific types of instrument: harp, lute and bowed, and (3) musical functions and roles: melodic and drone instruments for accompanying singing. In this research, the new music composition formed is classed as *phleng tap ruang* genre, which comprises three parts: *Buddha-guna*, *Dharma-guna*, and *Sangha-guna*. The genesis of new melodic outlines was derived from various structures of verses, Pali chanting texts, and *chanda* in *Vuttodaya*, whose connotations are associated with the dharma. Furthermore, the notable components of the composition, namely drone melodies, horizontal harmony, Pali lyrics for vocal parts, and the innovative pattern of *nathap*, were elaborated as embellishment's purposes. In addition, the expressions of the music relied heavily upon melodic derivations tend to covey the dharma implications.

Field of Study: Common		Student's Signature ....
Academic Year: 2018		Advisor's Signature ....
		Co-advisor's Signature ....

กิตติกรรมประกาศ

การจัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ประสบความสำเร็จลงได้โดยได้รับความอนุเคราะห์ด้านความรู้ คำชี้แนะจากคณาจารย์และศิลปินหลายท่าน รวมทั้งการได้รับทุนอุดหนุนการศึกษาและทุนอุดหนุนการวิจัย ในโอกาสนี้ ผู้วิจัยขอขอบพระคุณผู้มีอุปการคุณทุกท่านมา ณ ที่นี้

ขอบพระคุณมหาวิทยาลัยนเรศวรในการสนับสนุนทุนอุดหนุนการศึกษาสำหรับบุคลากรตลอดหลักสูตร

ขอบพระคุณสำนักงานการวิจัยแห่งชาติในการสนับสนุนทุนอุดหนุนการวิจัยระดับบัณฑิตศึกษา ประจำปี 2561 ตลอดการจัดทำวิทยานิพนธ์

กราบขอบพระคุณพระธรรมกวี พระปริยัติธรรมธาดา (เจ้าคุณทองคำ) พระมหาญาณธวัช ญาณทฺธโช มหาบาลีวิชชาลัย สถาบันสอนภาษาบาลี ในการให้คำปรึกษาด้านพระไตรปิฎกและความอนุเคราะห์ให้คำปรึกษาและตรวจการแปลภาษาบาลีที่ใช้ในการสร้างสรรค์

ขอบพระคุณคุณครูพินิจ ฉายสุวรรณ ศิลปินแห่งชาติ คุณครูเสนาะ หลวงสุนทร ศิลปินแห่งชาติ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ผู้ช่วยศาสตราจารย์สงบศึก ธรรมวิหาร ในการให้คำปรึกษาและอนุเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับการประพันธ์เพลงไทยในเรื่องราวพุทธศาสนา อาจารย์ ดร.นีล ซอร์เรล ที่ให้คำปรึกษาเรื่องดนตรีอินเดีย คุณครูปี๊บ คงลายทอง คุณครูจีรพล เพชรสม คุณครูบุญช่วย แสงอนันต์ ในการให้คำปรึกษาแนวคิดการสร้างสรรค์เพลงไทยและดนตรีไทยในพุทธศาสนา

ขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักที่ได้กรุณาให้คำปรึกษาการเขียนวิทยานิพนธ์และแนะแนวทางอันเป็นประโยชน์ต่อการทำวิทยานิพนธ์ ตลอดจนการให้แนวคิด แรงบันดาลใจ กำลังใจ ความเอาใจใส่ การให้ความอนุเคราะห์และความช่วยเหลือในการดำเนินการต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาอย่างเต็มที่มาโดยตลอด

ขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วมที่กรุณาให้คำปรึกษากลวิธีการดีดกระจับปี่ หลักการประพันธ์เพลงไทยและการควบคุมการฝึกซ้อม

ขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ ในการให้คำปรึกษาแนวทางการสร้างสรรค์ทางดนตรีและกลวิธีการสร้างสรรค์จังหวะหน้าทับเพลงไทย

ขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์ รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.คมกริช การินทร์ อาจารย์ ดร.ณัฐชยา นัจจนาวากุล ที่ให้คำปรึกษาและข้อแนะนำสำหรับการเขียนวิทยานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประภาษ เพ็งพุ่ม ที่ให้คำปรึกษาด้านฉันทลักษณ์ไทย

ขอบพระคุณอาจารย์นุสรา สอนสังข์ ที่ให้ความอนุเคราะห์ข้อมูลเอกสารวิชาการ ข้อมูลภาพและคำแนะนำการจัดการแสดงผลงานสร้างสรรค์ให้สำเร็จลุล่วงอย่างสมบูรณ์

ขอบพระคุณคณาจารย์และนิสิตภาควิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยที่ให้ความอนุเคราะห์สถานที่ เครื่องดนตรีและการฝึกซ้อมแสดงผลงานสร้างสรรค์

ขอบพระคุณกัลยาณมิตรแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธิติ ทัศนกุลวงศ์ อาจารย์ ดร.ชนะชัย กอผจญ อาจารย์ ดร.สัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์ อาจารย์ ดร.บุญเลิศ กร่างสะอาด อาจารย์สรายุทธ์ โชติรัตน์และอาจารย์ณัฐพงศ์ แก้วสุวรรณ์ ที่คอยเป็นกำลังใจให้ความช่วยเหลือเป็นอย่างดี

ขอบพระคุณบิดา มารดาและครอบครัวที่เป็นกำลังใจและให้การสนับสนุนในการศึกษาตลอดระยะเวลาที่ศึกษาในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หากบุญกุศลใดอันเกิดจากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ขอนอบน้อมถวายเพื่อเป็นพุทธบูชาแด่องค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าและคุณูปการใดที่เกิดขึ้นจากผลงานสร้างสรรค์ครั้งนี้ ขอถวายแด่เทพสังคีตาจารย์ทุกพระองค์และครูบาอาจารย์ที่อยู่ในปัจจุบันชาติทุกท่าน รวมทั้งขอบุญกุศลจงบังเกิดแก่ผู้เกี่ยวข้องกับการทำวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้ทุกประการเทอญ

วราภรณ์ เชิดชู

สารบัญ

หน้า

สารบัญตาราง

หน้า

สารบัญภาพ

หน้า

สารบัญแผนภูมิ

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

พระพุทธศาสนาเป็นศาสนาที่มีลักษณะเฉพาะในตัวเอง อันมีคำสอนเป็นปรัชญาการดำเนินชีวิตด้วยการยึดหลักสัจธรรมของโลก โดยมิได้พึ่งพิงการอ้อนวอน แต่กลับให้เข้าใจและยอมรับความเป็นไปตามธรรมชาติของสรรพสิ่ง พร้อมชี้แนวทางไปสู่เป้าหมายสูงสุดของชีวิตในการหลุดพ้นจากสังสารวัฏ ฉะนั้น คำสอนทางพระพุทธศาสนาจึงมีกระบวนการคิดวิเคราะห์ตามหลักเหตุและผล ดังเช่นการได้มาซึ่งข้อค้นพบหลักธรรมสำคัญแห่งทางสายกลาง อันเป็นกระบวนการเข้าใจความเป็นจริงในธรรมชาติ

หลักธรรมคำสอนขององค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าเป็นหลักธรรมที่เหล่าชาวพุทธต่างยอมรับและยึดถือปฏิบัติเพื่อนำไปสู่การหลุดพ้น ดังพระองค์ทรงมีชัยชนะเหนือพญามารด้วยจิตที่ตั้งมั่น บริสุทธิ์ผ่องใส ปราศจากอุปกิเลสทั้งปวง พระองค์สามารถหยั่งรู้การเวียนว่ายตายเกิดของสรรพสัตว์ จนได้บรรลุอนุตรสัมมาสัมโพธิญาณตรัสรู้เป็นสัมมาสัมพุทธเจ้า (บรรจบ บรรณรุจิ, 2532: 189) ในเวลารุ่งอรุโนทัย ซึ่งตรงกับวันเพ็ญเดือน 6 หรือ ขึ้น 15 ค่ำ เดือน 6 (วันวิสาขบูชา) ณ โคนต้นศรีมหาโพธิ์ ริมฝั่งแม่น้ำเนรัญชรา อุรุเวราเสนานิคม ปัจจุบันคือ "พุทธคยา" ในประเทศอินเดีย หลังจากที่ผนวชได้ 29 พรรษา และทรงตรัสรู้ในเรื่องมัชฌิมาเมื่อพระชนมายุ 35 พรรษา

หลักมัชฌิมาปฏิปทาหรือมรรคมีองค์แปด คือหนึ่งในหลักคำสอนของพระองค์ เป็นข้อปฏิบัติในข้อที่ 4 แห่งอริยสัจสี่ที่ทำให้หลุดพ้นจากอาสวะหรือเรียกว่า "ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา" อีกทั้งเป็นธรรมบทที่ 7 อันเป็นบทสุดท้ายแห่ง "โพธิปักขิยธรรม" (สัญชัย บุญฑริกสวัสดิ์, 2553: 167) ดังคำพุทธพจน์จากปฐมเทศนาที่แสดงความหมาย เนื้อหาและจุดมุ่งหมายว่า ความเป็นทางสายกลางนั้นต้องไม่เกี่ยวข้องกับ 2 ประการคือ กามสุขัลลิกานุโยค หมายถึงการหมกมุ่นด้วยกามสุข และอัตตกิลมถานุโยค หมายถึงการประกอบความลำบากเดือดร้อนแก่ตนเอง (พระธรรมปิฎก (ป.อ.ปยุตฺโต, 2544: 218) อันมีองค์ประกอบ 8 ประการ กล่าวคือ เมื่อครั้งก่อนที่พระองค์จะตรัสรู้นั้น เป็นที่ทราบกันดีว่าพระองค์ทรงบำเพ็ญเพียรทุกรกิริยาและทรมานตนเองแบ่งออกเป็น 3 วาระคือ

วาระที่ 1 ทรงกดพระทนต์ด้วยพระทนต์

วาระที่ 2 ทรงผ่อนกลั้นลมอัสสาสะปัสสาสะ[1]

วาระที่ 3 ทรงอดพระกระยาหาร

พระองค์ทรงบำเพ็ญเพียรเช่นนี้เป็นระยะเวลาถึง 6 ปี นับว่าเป็นความเพียรอย่างยิ่ง โดยมีปัญจวัคคีย์เป็นผู้ดูแล ด้วยความหวังว่า หากพระองค์ตรัสรู้แล้วจะได้อยู่ในสำนักของพระพุทธเจ้า แต่พระองค์ก็เข้าใจดีว่าการทำทุกรกิริยาไม่ใช่ทางแห่งการตรัสรู้ พระองค์จึงทรงพิจารณาการปฏิบัติแจ้งว่า“มัชฌิมาปฏิปทา” คือ การปฏิบัติที่เป็นทางสายกลาง หมายถึง ข้อปฏิบัติที่ทำให้บรรลุนิพพานที่ไม่ตึงหรือไม่หย่อนเกินไป จากนั้นจึงเลิกอดพระกระยาหารและกลับมาเสวย ทำให้พระวรกายกลับมามีผิวพรรณเช่นเดิม ดังนั้น หลักการปฏิบัติของพระองค์ จึงมีความสอดคล้องกับหลักทฤษฎีอัชฌัตติกญาณ (Theory of Intuitionism) ดังที่ สถิต วงศ์สวรรค์กล่าวไว้ว่า *“การรู้ที่แท้จริงเกิดจากการหยั่งรู้ภายในที่ฝึกฝนจนถึงขั้นพิเศษ อัชฌัตติกญาณ สามารถให้ความรู้แก่เราได้จริง เพราะเป็นพลังความสามารถของจิต ทำให้เรารู้และเข้าใจได้โดยตรง สามารถให้ความรู้ที่เป็นข้อเท็จจริงได้เป็นอย่างดีและถูกต้องคล้ายกับญาณวิเศษที่สามารถรู้แจ้งเห็นจริงทุกสิ่งทุกอย่างได้”* (สถิต วงศ์สวรรค์, 2543: 125-126) นับว่าเป็นการค้นพบกระบวนการพิจารณาและเข้าใจปรัชญาธรรมชาติ อันเป็นแนวทางที่ต่างจากวิธีปฏิบัติการบำเพ็ญตบะอย่างที่เคยได้รับการถ่ายทอดแต่เดิมที่เสมือนกรอบตรึงความคิด ดังนั้น จึงมิใช่เรื่องง่ายที่จะสามารถหลุดพ้นได้ การบรรลุธรรมดังกล่าวจึงมีคุณค่าสูงยิ่ง

จากเรื่องราวบำเพ็ญทุกรกิริยา อันเป็นหนทางแห่งการหลุดพ้นดังกล่าว ยังปรากฏเทพองค์สำคัญที่คนไทยต่างรู้จักและให้การนับถือ โดยมีความเกี่ยวข้องกับพระพุทธเจ้าและพระพุทธศาสนาคือพระอัมรินทราธิราชหรือพระอินทร์ เป็นเทพสำคัญในตำนานเทพปกรณัมของอินเดียที่มีความเกี่ยวข้องกับศาสนาพุทธ ดังข้อความในพระสูตรที่มักปรากฏกายพร้อมดีดพิณสามสายให้พุทธองค์ได้สดับขณะทำทุกรกิริยาเพื่อเป็นนิมิตให้พระองค์ได้เห็นความสัจจริงในการปฏิบัติแห่งการหลุดพ้นว่า *“สายหนึ่งตึงนัก พอดีดไปหน่อยก็ขาด สายหนึ่งหย่อนนัก ดีดแล้วก็ไม่มีเสียง ส่วนอีกสายหนึ่ง ไม่ตึงนักไม่หย่อนนักพอปานกลาง เมื่อดีดแล้วก็จะมีเสียงดังไพเราะ”* (พระครูกัลยาณสิทธิวัฒน์ (สมาน กลฺยาณธมฺโม), 2552: 69) จากปรากฏการณ์ที่กล่าวมานั้น นับเป็นกระบวนการแสดงที่มาแห่งปัญญาโดยผูกความ

---

[1] อัสสาสะ ปัสสาสะ พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 อธิบายว่า “อัสสาสะ น. ลมหายใจเข้า คู่กับ ปัสสาสะคือ ลมหายใจออก” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 140)

เชื่อเรื่องเทพเข้ากับแนวคิดพุทธศาสนา อาจถือได้ว่าเป็นเพียงคติเพื่อการอธิบายให้เหล่าชาวพุทธเกิดความศรัทธาและนำไปสู่ความเข้าใจ ดังแสดงถึงกระบวนการคิดที่มีความสอดคล้องในการจัดการกับปัญหาด้วยแนวคิดเชิงสร้างสรรค์ (creative thinking) โดยใช้ "พิณ" เป็นสื่อในการทำความเข้าใจและมีกระบวนการอุปมา (metaphor) ที่มีประสิทธิภาพ แสดงให้เห็นว่าคุณสมบัติทางดนตรี (musical traits) ถูกนำมาอธิบายปรากฏการณ์แห่งธรรมะได้อย่างแยบคาย สายของพิณทั้งสามที่ขึงตึงนั้นสื่อถึงนัยของการบำเพ็ญเพียร ส่วนผลของสุนทรียภาพทางดนตรี (aesthetic expressivity) หรือความไพเราะหรือไม่นั้นเป็นมูลเหตุของความพอเหมาะ ดังนั้น ความเชื่อเรื่องเทพที่ปรากฏในศาสนาถือเป็นเรื่องที่สามารถอธิบายได้ บนหลักเหตุผลที่มีเรื่องราวประกอบดังแนวคิดความเชื่อของกิ่งแก้ว อัตถากรและธนรัชฎ์ ศิริสวัสดิ์ ได้กล่าวว่า *"ความเชื่อที่เป็นส่วนหนึ่งของระบบศาสนาใหญ่หรือศาสนาประจำชาติ เป็นความเชื่อที่มีเหตุมีผลและอธิบายสิ่งที่คนสงสัยได้อย่างแจ่มชัด มีระบบ และเป็นตัวกำหนดพิธีกรรม รวมทั้งวิถีชีวิตของคนในชาติ"* (กิ่งแก้ว อัตถากรและธนรัชฎ์ ศิริสวัสดิ์, 2528: 11-12)

แก่นหลักธรรมของพระพุทธศาสนาที่ค้นพบ และเรื่องราวของพระอินทร์ที่ปรากฏขณะทำทุกรกิริยานั้น เป็นตอนสำคัญที่ปรากฏในพระไตรปิฎก รวมทั้งมักปรากฏในรูปแบบการเล่าเรื่องด้วยผลงานจิตรกรรมฝาผนังที่สามารถพบเห็นได้จากผนังโบสถ์ ลายแกะสลักบนบานประตู บานหน้าต่างของโบสถ์ตามวัดต่าง ๆ นับว่าวัฒนธรรมไทยได้ให้ความสำคัญในการถ่ายทอดเรื่องราวผ่านทางสื่อศิลปะ ซึ่งนอกจากจะเป็นการสื่อสาระธรรมเพื่อความเข้าใจแล้ว ยังก่อให้เกิดความเพลิดเพลินไปตามกระบวนการแห่งประณีตศิลป์อีกด้วย อนึ่ง งานศิลปะที่สร้างด้วยความอุตสาหะและเต็มศักยภาพของศิลปินนั้น เกิดจากแรงขับหรือพลังศรัทธาต่อศาสนาของตัวศิลปินเอง ฉะนั้น งานศิลปะที่เกี่ยวเนื่องกับศาสนาจึงเป็นผลงานขั้นวิจิตรและประณีต ด้วยแรงบันดาลใจขั้นสูงที่สร้างแรงขับต่อการสร้างสรรค์งาน เพื่อรับใช้พระพุทธศาสนาหรือการปฏิบัติบูชาต่อศาสนา นับเป็นกุศลยิ่งในการอุทิศกำลังกาย กำลังใจ กำลังสติปัญญา กำลังทรัพย์ที่จะสรรค์สร้างผลงานศิลปะเพื่อถวายเป็นพุทธบูชา ดังนั้น งานศิลปะที่ผูกติดกับศรัทธาแห่งศาสนาจึงมีความเฉพาะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการพ้นจากภาวะโลกียะวิสัย ส่งผลให้งานศิลป์ที่โดยทั่วไปมักเป็นเครื่องสนองอารมณ์ทางโลก ได้ถูกนำกลับมาเป็นเครื่องมือสร้างงานทางพระศาสนา ส่งผลให้สถานภาพของงานนั้นได้รับการยกย่องด้วย

นอกจากนี้ เรื่องราวดังกล่าวนอกจากจะปรากฏความสัมพันธ์ระหว่างศาสนาพุทธ คติเรื่องเทพปกรณัม สังคมและหลักคำสอนแล้ว ยังปรากฏเครื่องดนตรีที่เป็นสัญลักษณ์และสื่อที่นำมาเป็น

เครื่องมือเพื่ออุปมาอุปไมยกับหลักธรรมและหลักปฏิบัติเพื่อเชื่อมโยงกับการดำรงชีวิตและวิถีปฏิบัติของชาวพุทธก็คือเครื่องดนตรี “พิณ” อันเป็นสื่อเพื่อแสดงถึงสิ่งที่ปรากฏในธรรมชาติ เป็นตัวอย่างแห่งการสอนมนุษย์ ทั้งทางโลกและทางธรรม ลักษณะการอธิบายธรรมะดังกล่าวสามารถสรุปได้ว่า พระพุทธองค์มีแนวทางในการอธิบายสิ่งที่เป็นนามธรรมด้วยสิ่งที่ปรากฏตามธรรมชาติหรือรับรู้ได้โดยทั่วไป

พิณหรือวีณา นับว่าเป็นเครื่องดนตรีอินเดียโบราณ ในคัมภีร์สันสกฤตอินเดียโบราณชื่อว่า สังคีตรัตนากร (Sangita Ratnakara) รจนาโดย ศรางคเทพ (Sarngadeva) ราวคริสต์ศตวรรษที่ 12 กล่าวไว้ว่า วีณา วาทย (vina vadya) เป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่ที่สุดในบรรดาเครื่องดนตรีอื่น ๆ จัดเป็นกลุ่มเครื่องสาย เรียกว่า ตะตะ (tata vadya) เป็นชื่อเรียกเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายโดยรวม และอาจหมายถึง ฮาร์ฟ (harp) หรือ ลิวท์ (lute) ดังปรากฏพิณในงานศิลปะประเภทรูปปั้นเทวรูปของอินเดียโบราณจึงนับว่าเป็นเครื่องดนตรีที่ความเกี่ยวข้องกับเทพปกรณัมของอินเดียมาแต่โบราณ

ดังนั้น จากการศึกษาข้อมูล ทฤษฎีและแนวคิดต่าง ๆ นั้น เพื่อให้ได้ข้อมูลในการสร้างกรอบแนวคิดและแรงบันดาลใจในการทำวิจัยสู่การสร้างสรรค์บทเพลงที่มีแนวคิดเรื่องดนตรีพิณจากพุทธศาสนาแห่งการตรัสรู้มัชฌิมาปฏิปทาหรือ “ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา” โดยยึดเค้าโครงแนวคิดเปรียบเทียบสายทั้งสาม จากพิณสามสายของพระอินทร์ เพื่อแสดงให้เห็นความสำคัญ ความศรัทธาและคุณค่าเชิงประจักษ์แห่งหลักคำสอน ผ่านการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปกรรมอันส่งผลโดยตรงต่อจิตใจและเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาองค์ความรู้ศิลปวัฒนธรรมและศาสนาให้อยู่ควบคู่กันอย่างมั่นคงสืบไป

1.2 ปัญหาของการวิจัย

1.2.1 แรงบันดาลใจเกี่ยวกับพิณกับการค้นพบหลักธรรม สามารถนำมาสู่การสร้างสรรค์งานศิลปกรรมด้านดนตรีให้เป็นรูปธรรมได้อย่างไร

1.2.2 นัยคุณสมบัติของเสียงพิณ สามารถก่อให้เกิดสื่อขยายการตีความหลักธรรมเป็นงานดนตรีได้อย่างไร

1.2.3 แนวคิดการวิจัยสามารถเชื่อมโยงและนำไปสู่การสร้างองค์ความรู้กระบวนการสร้างสรรค์ของเพลงตับตามแบบฉบับอย่างไร

1.3 วัตถุประสงค์

1.3.1 เพื่อศึกษาแนวคิดแห่งการตรัสรู้เรื่องการปฏิบัติที่นำไปสู่การดับทุกข์ "ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา"

1.3.2 เพื่อศึกษาข้อมูลดนตรีพิณตามแนวคิดทางศาสนาจากวรรณกรรมพระพุทธศาสนาและจากหลักฐานอื่น รวมถึงเอกสารโบราณแห่งอารยธรรมอินเดียดั้งเดิมสู่อารยธรรมสยามประเทศ

1.3.3 เพื่อสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมทางด้านดนตรี เพลงตับ "พิณทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา"

1.4 สมมุติฐานของการวิจัย

การสร้างสรรค์เพลงตับ"พิณทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา" สามารถสื่อแนวคิดทางศาสนาและสามารถสร้างองค์ความรู้ในกระบวนการสร้างสรรค์เพลงตับได้

1.5 ขอบเขตของการวิจัย

ขอบเขตด้านเนื้อหาการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตแบ่งออกเป็น 2 ส่วนคือ

1. ประพันธ์บทลำนำ โดยบรรยายถึงเรื่องราวแห่งหลักคำสอนทางสายกลางจำนวน 13 บท

2. ประพันธ์ทำนองเพลงตับ "พิณทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา" จำนวน 3 ตอน โดยใช้ระบบเสียงตามหลักทฤษฎีดนตรีไทยคือ ระบบ 5 เสียง (Pentatonic scale) และระบบ 7 เสียง (Pentacentric) แบ่งโครงสร้างการนำเสนอดังนี้

ตอนที่ 1 พุทธคุณ

ตอนที่ 2 ธรรมคุณ

ตอนที่ 3 สังฆคุณ

โดยการบันทึกโน้ตทำนองเพลงใช้ระบบโน้ตไทยครบทุกเครื่องมือ ซึ่งทุกบทเพลงจะมีเอกลักษณ์ของทำนองเพลงที่แตกต่างกัน แต่ยังคงเป็นบทเพลงที่แสดงออกถึงหลักคำสอนทุกขนิโรธคามินีปฏิปทาหรือมัชฌิมาปฏิปทา

3. การประพันธ์บทลำนำและทำนอง รวมถึงกลวิธีการบรรเลงยึดรูปแบบเพลงตับเรื่องเท่านั้น

1.6 วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่องเพลงตับ “พิณทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา” เป็นการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) ประกอบกับระเบียบวิธีวิจัยเชิงปริมาณ (Quantitative research) โดยมีขั้นตอนต่อไปนี้

1.6.1 ขั้นตอนการรวบรวมข้อมูล ค้นคว้าเอกสาร ตำรา บทความทางวิชาการ วิทยานิพนธ์และหนังสือที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาจากห้องสมุดต่าง ๆ ในประเทศไทย ได้แก่

ห้องสมุดคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ห้องสมุดดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หอสมุดแห่งชาติ

หอสมุดมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

ส่วนห้องสมุดและพิพิธภัณฑ์ในประเทศสหราชอาณาจักร ได้แก่

University of York

The Brithish Libraly

School of Oriental and African studies Library, University of London

The British Museum

Music Library, Royal Holloway, University of London

Durham University Library

University of Oxford Library

The City University Library, Northampton Square, London

Horniman Museum

1.6.2 ศึกษาและรวบรวมข้อมูลภาพจิตรกรรมฝาผนังจากพระอาราม พระอุโบสถ

1.6.3 สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญในลักษณะเจาะลึก (in-depth interview) แบบกึ่งโครงสร้าง (semi- structured interview) โดยแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มคือ

กลุ่มที่ 1 ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญในด้านหลักธรรม พุทธชาดก พุทธปรัชญา

พระสงฆ์

1. พระธรรมกวี (ลือชัย คุณวุฑฺโฒ) เจ้าอาวาสวัดราชาธิวาสราชวรวิหาร

2. พระปริยัติธรรมธาดา (เจ้าคุณทองคำ) รองเจ้าอาวาสวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนารามราชวรวิหาร

3. พระมหาญาณธวัช ญาณทฺธโช ป.ธ. 7 วัดศาลาแดง
อาจารย์สอนภาษาบาลีประจำมหาบาลีวิชชาลัย

นักวิชาการปรัชญาและศาสนา

1. รศ.พิชิต ชัยเสรี ผู้เขียนหนังสือพุทธธรรมในดนตรีไทย

กลุ่มที่ 2 ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญในด้านดนตรี การสร้างสรรค์และการวิจัยทางดนตรี ดังนี้

1. ครูพินิจ ฉายสุวรรณ ศิลปินแห่งชาติ สาขาดนตรีไทย ปี 2540
2. ครูพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศิลปินแห่งชาติ สาขาดนตรีไทย ปี 2555
3. รศ.พิชิต ชัยเสรี ผู้เชี่ยวชาญด้านการประพันธ์และสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ ข้าราชการบำนาญ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
4. รศ.ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ศาสตราภิชาน คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
5. ผศ.สงบศึก ธรรมวิหาร ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
6. อาจารย์ปี๊บ คงลายทอง ศิลปินอาวุโส ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
7. อาจารย์บุญช่วย แสงอนันต์ ศิลปินอาวุโส ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
8. อาจารย์จีรพล เพชรสม ศิลปินอาวุโส ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

9. อาจารย์ ดร.นีล ซอร์เรล	ผู้เชี่ยวชาญดนตรีอินเดียและเขียนตำราดนตรีอินเดีย แห่งมหาวิทยาลัยยอร์ค สหราชอาณาจักร
10. รศ.ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี	ผู้เชี่ยวชาญและผู้เขียนตำราดนตรีอินเดีย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
11. รศ.ดร.ขำคม พรประสิทธิ์	ผู้เชี่ยวชาญการบรรเลงเครื่องดีดไทยและการวิจัยทางวัฒนธรรมดนตรี คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
12. ผศ.ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์	ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีชาติพันธุ์วิทยาและการวิจัยวัฒนธรรมดนตรี คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
13. ผศ.ดร.ภัทระ คมขำ	ผู้เชี่ยวชาญด้านปี่พาทย์ เครื่องหนังและการวิจัยสร้างสรรค์เพลงไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
14. ผศ.ดร.ประภาษ เพ็งพุ่ม	ผู้เชี่ยวชาญหลักภาษาและบทประพันธ์ไทย สาขาวิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร
15. ผศ.ดร.คมกริช การินทร์	ผู้เชี่ยวชาญดนตรีพื้นบ้านอีสาน วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
16. อ.ดร. ณัฐชยา นัจจนาวากุล	ผู้เชี่ยวชาญการวิจัยวัฒนธรรมดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

1.6.4 ทำการถอดข้อมูลเสียง ข้อมูลภาพและข้อมูลสัมภาษณ์ จัดพิมพ์นำเสนอข้อมูล

1.6.5 สร้างสรรค์บทเพลงตับ “พิณทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา” โดยนำลักษณะทำนองตามหลักคำสอนในบทสวดบาลีและฉันท์ในคัมภีร์วุตโตทัยมาเป็นกระสวนและเป็นทำนองต้นรากในการประพันธ์ทำนองเพลงไทย โดยใช้ 2 ระบบ ได้แก่ Pentatonic และ Penta-centric แล้วทำการสอดแทรกจุดสำคัญที่เป็นเอกลักษณ์ของพิณสามสายตามอุดมคติแห่งพุทธศาสนา

1.6.6 การวิเคราะห์ข้อมูลแบ่งออกเป็น 3 ส่วนคือ

- การวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิชาการและการสัมภาษณ์
- การวิเคราะห์ข้อมูลจากการสร้างสรรค์และการอภิปรายผลงานการนำเสนอ

1.6.7 การวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์เพลงตับ “พิณทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา” โดยนำข้อมูลเสียงมาบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรด้วยการบันทึกโน้ตไทย แล้วทำการวิเคราะห์ เพื่ออธิบายโครงสร้างเพลง ระดับเสียง การเคลื่อนที่ของเสียง การใช้ขั้นคู่เสียง การเคลื่อนที่ของทำนอง ตลอดจนการกำหนดความโดดเด่นของทำนองเพลงและความหมายในแต่ละประโยค

1.6.8 การนำเสนอข้อมูล

1.6.8.1 ผู้วิจัยนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบการแสดงต่อสาธารณชนความยาว 40 นาที

1.6.8.2 ผู้วิจัยนำเสนอข้อมูลในรูปแบบการเขียนรายงานวิทยานิพนธ์ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

บทที่ 3 พิณ

บทที่ 4 ผลงานสร้างสรรค์เพลงตับ “พิณทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา”

บทที่ 5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ

1.7 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

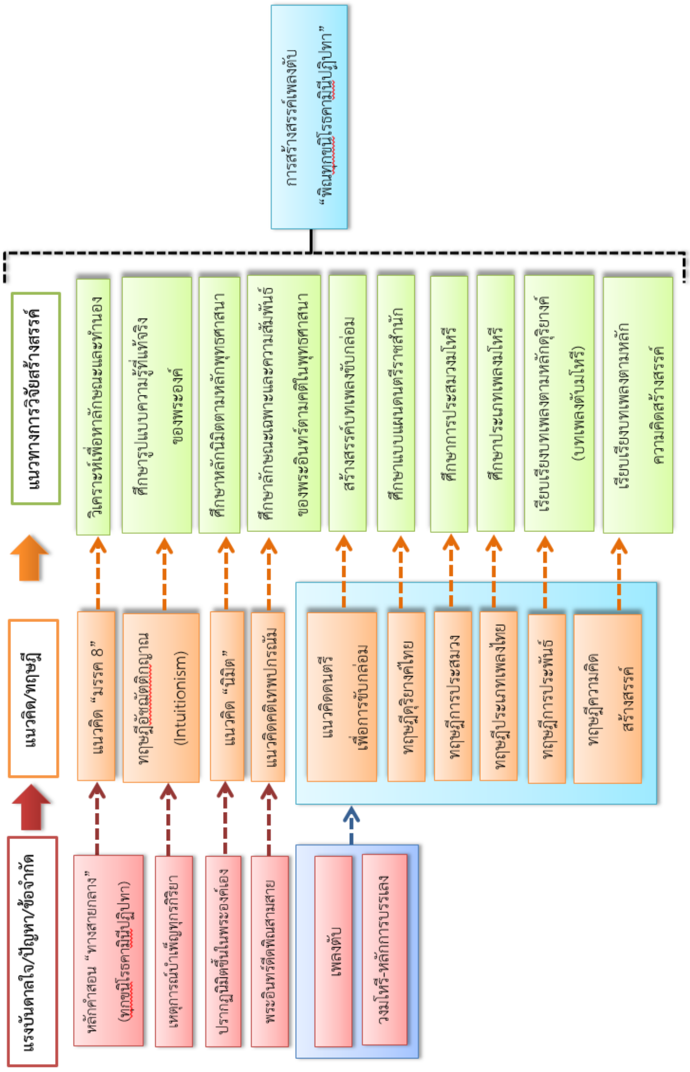
ผู้วิจัยสร้างเครื่องมือในการวิจัยเพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อและประเด็นสำคัญต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยศึกษา โดยออกแบบเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยดังนี้

1. แบบสัมภาษณ์พระสงฆ์ นักวิชาการทางปรัชญาและศาสนา ศิลปินและผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรี

2. แบบสอบถามผู้ชมการแสดง เพื่อใช้สอบถามประเมินความพึงพอใจในการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางดนตรี

1.8 กรอบแนวคิดและทฤษฎีในการวิจัย

ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบแนวคิดและทฤษฎี เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาและกรอบแนวคิดในการประพันธ์เพลง โดยแสดงความสัมพันธ์ดังนี้



แผนภูมิที่ 1 กรอบแนวคิดและทฤษฎีสู่การสร้างสรรค์

ที่มา: วรารภรณ์ เชิดชู

1.9 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.9.1 ได้แนวคิดในการประพันธ์เพลงไทยโดยเชื่อมโยงปรัชญา หลักธรรมกับการบรรเลง “พิณ”

1.9.2 ได้ผลงานสร้างสรรค์เพลงตับ “พิณทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา” 1 ชุด

1.10 นิยามศัพท์เฉพาะ

ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา	หมายถึง แนวทางการปฏิบัติไปสู่การดับทุกข์
พิณสามสาย	หมายถึง พิณที่พระอินทร์ใช้ดีดขณะพระพุทธเจ้าบำเพ็ญทุกรกิริยา

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง เพลงตับ “พิณทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา” ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบแนวคิดและทฤษฎี โดยการศึกษาเอกสารวิชาการ งานวิจัยและสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินงานวิจัย ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

2.1 แนวคิด

2.1.1 แนวคิดเรื่อง “ทางสายกลาง”แห่งอริยสัจสี่

2.1.2 แนวคิดเรื่อง “นิมิต”

2.1.3 แนวคิดเรื่อง “ความเป็นเทพ เทวดาและพระอินทร์”

2.2 ทฤษฎี

2.2.1 ทฤษฎีอัชฌัตติกญาณ

2.2.2 ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์

2.2.3 ทฤษฎีดุริยางค์ไทย

2.2.4 ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย

2.2.5 ทฤษฎีการประสมวงดนตรีไทย

2.2.6 ทฤษฎีประเภทเพลงไทย

รายละเอียดตามเนื้อหาข้างต้นมีดังต่อไปนี้

2.1 แนวคิด

2.1.1 แนวคิดเรื่อง “ทางสายกลาง” แห่งอริยสัจสี่

คำที่มีความหมายถึงทางสายกลาง หลักข้อปฏิบัติแห่งพระพุทธศาสนานั้นอาจเรียกใช้ได้หลายคำ อาทิ ทางสายกลาง มัชฌิมาปฏิปทา มรรคแปดหรืออริยมรรคมีองค์แปด ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทาและอัฏฐังคิกมรรคแปดหรืออริยอัฏฐังคิกมรรคแปด ล้วนแล้วเป็นคำที่ใช้ในบริบทที่แตกต่างกันออกไป ดังการให้คำนิยามจากเอกสารและผู้ทรงคุณวุฒิ โดยผู้วิจัยได้แยกการให้คำนิยามออกทีละคำดังต่อไปนี้

ความหมายของคำว่า “ทางสายกลาง”

คำว่า “ทางสายกลาง” เป็นคำไทยที่ทุกคนเข้าใจความหมายและลักษณะการใช้งานเป็นอย่างดี เป็นคำสอนที่พระพุทธองค์ได้ใช้ค้นพบหลักแห่งการปฏิบัติเพื่อการดับทุกข์ คือต้องไม่มากและไม่น้อยเกินไป เดินทางสายกลางโดยใช้ปัญญาในการพิจารณาไตร่ตรอง นำไปสู่การค้นพบและหลุดพ้นจากทุกข์ทั้งปวง ดังมีเอกสารวิชาการและผู้ทรงคุณวุฒิได้ให้นิยามความหมาย ลักษณะการใช้คำว่า “ทางสายกลาง” ไว้ดังต่อไปนี้

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ได้ให้คำนิยามไว้ว่า

ทางสายกลาง น. มรรคมีองค์ 8 อันเป็นทางสายเดียวที่จะนำไปสู่ความดับทุกข์ ประกอบด้วย 1. สัมมาทิฐิ ความเห็นชอบ 2. สัมมาสังกัปปะ ความดำริชอบ 3. สัมมาวาจา การเจรจาชอบ 4. สัมมากัมมันตะ การกระทำชอบ 5. สัมมาอาชีวะ การเลี้ยงชีวิตชอบ 6. สัมมาวายามะ ความพยายามชอบ 7. สัมมาสติ ความระลึกชอบ 8. สัมมาสมาธิ ความตั้งใจมั่นชอบ รวมเรียกว่า มัชฌิมาปฏิปทา แปลว่า ทางสายกลาง; การปฏิบัติที่ไม่ตึงนักไม่หย่อนนัก, การปฏิบัติที่ไม่ตึงไปทางใดทางหนึ่ง (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 564)

พระราชนันทมุนี (ปัญญานันทภิกขุ) ได้อธิบายว่า เป็นหนทางที่ใช้ปัญญานำไปสู่การดับทุกข์ ความสงบ การตรัสรู้และเข้าสู่นิพพาน ดังข้อความต่อไปนี้

ทางสายกลาง เป็นทางเดียว เป็นทางเอก เป็นหนทางปฏิบัติที่นำไปสู่ความดับทุกข์ เป็นหนทางดำเนินชีวิตอันประเสริฐ ที่ไม่ตึง ไม่หย่อนยานเกินไป และเป็นทางที่ให้ทัศนะและปัญญา อันนำไปสู่ความสงบ ญาณ การตรัสรู้ และพระนิพพานขอให้เดินตามทางสายกลาง

(พระราชนันทมุนี (ปัญญานันทภิกขุ) อ้างถึงใน เรือนธรรม, 2550: 5)

พระสุเทพ กิตติสุภเทโว (หลวงตาเทพสัมมา) ได้อธิบายไว้ว่าทางสายกลางคือทางแห่งสติหรือสัมมาสติแห่งมรรคแปด เพื่อหลีกพ้นจากการปฏิบัติที่หย่อนที่สุดและตึงที่สุดดังนี้

การเดินทางของสติหรือเรียกว่า เส้นทางเดินของสัมมาสติแห่งมรรค 8 อันทางสายกลางตามแนวของพุทธวิธีนั้น หมายถึงวิถีแห่งการหลีกพ้นไปเสียจากการปฏิบัติหย่อนที่สุดและตึงที่สุดทั้งสอง

(พระสุเทพ กิตติสุภเทโว (หลวงตาเทพสัมมา), 2550: 149)

สมฤทธี บัวระมวล ได้อธิบายไว้ว่าทางสายกลางคือ การเดินตามอริยมรรคมีองค์แปด พึงละเว้นทางสองสายคือ กามสุขัลลิกานุโยคและอัตตกิลมถานุโยคดังนี้

ทางสายกลาง คือ เดินตามอริยมรรคมีองค์แปด คือ ความเห็นชอบ ความดำริชอบ การเลี้ยงชีพชอบ การทำชอบ การประกอบอาชีพในทางสุจริต ความพยายามในทางที่ชอบ การตั้งสติชอบและการทำสมาธิชอบ

(สมฤทธี บัวระมวล, 2537: 106)

สามารถสรุปได้ว่า คำว่า“ทางสายกลาง” หมายถึง ทางปฏิบัติที่นำไปสู่ความดับทุกข์ โดยไม่ตึงและหย่อน อันประกอบไปด้วยข้อปฏิบัติแห่งมรรคแปด ตามพุทธวิธีจำนวน 8 ข้อ เป็นทางแห่งสายกลางเพื่อการหลุดพ้น โดยมีความหมายของพระสุเทพ กิตติสุภเทโว (หลวงตาเทพสัมมา) ที่ให้ความหมายเพิ่มเติมจากท่านอื่น โดยอธิบายว่าทางสายกลางคือทางแห่งสัมมาสติ เพราะหากพิจารณาตามหลักไตรสิกขาแล้ว สัมมาสติจะจัดอยู่ในหมวดสมาธิ ซึ่งรวมกลุ่มเดียวกับสัมมาสมาธิ โดยมีนัยถึงการระลึกในทางที่ชอบ เพราะเมื่อเกิดสติจะเป็นหนทางนำไปสู่ปัญญาอันเป็นที่ตั้งแห่งองค์มรรคข้อแรกคือ สัมมาทิฏฐินั่นเอง

ความหมายของคำว่า “มัชฌิมาปฏิปทา”

คำว่า มัชฌิมาปฏิปทา เป็นอีกหนึ่งคำที่หมายถึงทางสายกลาง โดยมักกล่าวถึงในลักษณะข้อปฏิบัติแห่งทางสายกลาง ดังมีเอกสารวิชาการและผู้ทรงคุณวุฒิได้ให้นิยามความหมาย ลักษณะการใช้คำไว้ดังนี้

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ได้ให้คำนิยามไว้ว่า

มัชฌิมาปฏิปทา น. ทางสายกลาง. (ป.) (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 897)

สมเด็จพระญาณสังวร สมเด็จพระสังฆราช สกลมหาสังฆปริณายก กล่าวไว้ในพุทธพจน์ที่ 41 มัชฌิมาปฏิปทา ทางสายกลางในพระพุทธศาสนา โดยสรุปความได้ว่า ผู้ที่เจริญแล้วย่อมไม่ควรเกี่ยวข้องและเกิดความยินดีในกามคุณทั้งหลาย ดังข้อความว่า

> *ความอิ่มในกามทั้งหลาย ย่อมไม่มีแม้ด้วยทรัพย์สมบัติ ดุจดังห่าฝน กามทั้งหลายมีรสอร่อยน้อย มีทุกข์มาก บัณฑิตรู้แจ้งดังนี้แล้ว ย่อมไม่ยินดีในกามทั้งหลายแม้ที่เป็นทิพย์* (สมเด็จพระญาณสังวร สมเด็จพระสังฆราช สกลมหาสังฆปริณายก, 2556: 54)

พระราชนันทมุนี (ปัญญานันทภิกขุ) ได้อธิบายว่าเป็นทางที่ประกอบกัน 8 สายเปรียบเสมือนเกลียวเชือกหนึ่งเส้นที่นำไปสู่ความดับทุกข์ ดังปรากฏข้อความว่า

มัชฌิมาปฏิปทา ประกอบด้วย

สัมมาทิฏฐิ	*ความเห็นชอบ*
สัมมาสังกัปปะ	*ความคิดในทางที่ชอบ*
สัมมาวาจา	*การพูดในทางที่ชอบ*
สัมมากัมมันตะ	*การกระทำที่ชอบ*
สัมมาอาชีวะ	*การเลี้ยงชีวิตชอบ*
สัมมาวายามะ	*การทำความเพียรชอบ*
สัมมาสติ	*การระลึกในทางที่ชอบ*
สัมมาสมาธิ	*การตั้งใจมั่นชอบ*

> *เป็นทางสายเดียวไม่ใช่ 8 สาย เหมือนกับเชือกเส้นเดียวประกอบด้วย 8 เกลียวนำไปสู่ความดับทุกข์ พระนิพพาน เป็นทางที่พระพุทธเจ้าประกาศให้โลกทราบ ท่านตรัสรู้แล้วถึงความทุกข์ เหตุให้เกิดทุกข์ การดับทุกข์ได้ และข้อปฏิบัติให้ถึงการดับทุกข์*
>
> *เป็นอยู่แต่พอเพียง พอดี ๆ ไม่ตึง ไม่หย่อน เป็นทางดับทุกข์ได้ขอให้ทุกคนได้ศึกษา ทำความเข้าใจแล้วก็ปฏิบัติตาม แล้วชีวิตจะไม่ลำบาก ไม่มีปัญหา มีความสุขในชีวิตประจำวัน* (พระราชนันทมุนี (ปัญญานันทภิกขุ) อ้างถึงใน เรือนธรรม, 2550: 5-6)

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตฺโต) ได้อธิบายถึงมัชฌิมาปฏิปทา โดยได้ให้ความหมายของคำว่า “ปฏิปทา” หมายถึง ข้อปฏิบัติ วิธีปฏิบัติ หนทาง วิธีการหรือวิธีดำเนินชีวิตให้บรรลุถึงความดับทุกข์ โดยสอดคล้องกับกฎการดำเนินชีวิตที่พอเหมาะ อันจะส่งผลตามกระบวนการดับทุกข์ของธรรมชาติ มัชฌิมาปฏิปทานี้ สามารถเรียกว่า “มรรค” แปลว่า ทาง มีส่วนประกอบ 8 อย่าง ผู้ที่ดำเนินตามมรรคเป็นอริยชนเรียกว่า อริยอัฏฐังคิกมรรค หรือ อารยอัษฎางคิกมรรค (พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตฺโต), 2555: 514) มีหลักปฏิบัติ 2 อย่างที่สามารถก้าวออกจากกระบวนการธรรมชาติ คือ มิจฉาปฏิปทาและสัมมาปฏิปทา ดังรายละเอียดต่อไปนี้

> *มรรคหรือมัชฌิมาปฏิปทานี้ แม้จะมีองค์ประกอบเพียง 8 อย่าง แต่ก็เป็นองค์ประกอบพื้นฐานที่สามารถขยายกระจายออกไป และจัดวางใหม่เป็นระบบ ที่มีรูปแบบ ขั้นตอนและลำดับต่าง ๆ กันได้อย่างมากมาย โดยสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ บุคคล สถานการณ์ เงื่อนไข และระดับความพร้อมจำเพาะที่แตกต่างกันออกไปนานัปการ จึงเป็นเรื่องที่มีเนื้อหาเป็นรายละเอียดที่จะต้องศึกษาเป็นอันมาก...*
>
> *ก่อนจะผ่านเข้าสู่เนื้อหาของมรรค จะขอให้พิจารณาแนวการก้าวจากสภาวธรรมออกสู่ปฏิปทาหรือการก้าวออกจากกระบวนการของธรรมชาติ สู่วิธีปฏิบัติของมนุษย์ ที่อาจแสดงในรูปอื่น ๆ ได้อีก...มีพุทธพจน์แสดงปฏิปทาไว้ 2 อย่างคือ*
>
> *1. มิจฉาปฏิปทา ข้อปฏิบัติที่ผิด หรือทางผิด คือ ทางให้เกิดทุกข์*

2. สัมมาปฏิปทา ข้อปฏิบัติที่ถูก หรือทางถูก คือ ทางให้ดับทุกข์

บางแห่งทรงจัดปฏิจจสมุปบาทสมุทยวาร เป็นมิจฉาปฏิปทา และปฏิจจสมุปบาทนิโรธวาร เป็นสัมมาปฏิปทา สามารถเขียนได้ดังนี้

มิจฉาปฏิปทา: อวิชชา-สังขาร-วิญญาณ-นามรูป ฯลฯ-ชาติ-ชรามรณะ โสกะฯลฯ อุปายาส = เกิดทุกข์

สัมมาปฏิปทา: อวิชาดับ-สังขารดับ-วิญญาณดับ ฯลฯ –ชาติดับ-ชรามรณะดับ โสกะ ฯลฯ อุปายาส ดับ = ดับทุกข์

แต่อีกแห่งหนึ่ง ทรงแสดงข้อปฏิบัติที่ตรงข้ามกับมรรค ว่าเป็นมิจฉาปฏิปทาและแสดงมรรคว่าเป็นสัมมาปฏิปทา ดังนี้

มิจฉาปฏิปทา: มิจฉาทิฏฐิ+มิจฉาสังกัปปะ+มิจฉาวาจา+มิจฉากัมมันตะ+มิจฉาอาชีวะ+มิจฉาวายามะ+มิจฉาสติ+มิจฉาสมาธิ

สัมมาปฏิปทา: สัมมาทิฏฐิ+สัมมาสังกัปปะ+สัมมาวาจา+สัมมากัมมันตะ + สัมมาอาชีวะ+ สัมมาวายามะ + สัมมาสติ + สัมมาสมาธิ

(พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตฺโต), 2555: 516-517)

พจนานุกรมพุทธศาสน์ พ.ศ.2556 ได้อธิบายไว้ดังนี้

มัชฌิมาปฏิปทา ทางสายกลาง, ข้อปฏิบัติเป็นกลาง ๆ ไม่หย่อนจนเกินไปและไม่ตึงจนเกินไป ไม่ข้องแวะที่สุด 2 อย่างคือ กามสุขัลลิกานุโยค และอัตตกิลมถานุโยค, ทางแห่งปัญญา (เริ่มด้วยปัญญา, ดำเนินด้วยปัญญา นำไปสู่ปัญญา) อันพอดีที่จะให้ถึงจุดหมาย คือ ความดับกิเลสและความทุกข์ หรือความหลุดพ้นเป็นอิสระสิ้นเชิง ได้แก่ มรรคมีองค์ 8 มีสัมมาทิฏฐิเป็นต้น สัมมาสมาธิเป็นที่สุด (พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตฺโต), 2556: 311-312)

สุวัฒน์ จันทร์จำนง จากหนังสือแก่นพุทธธรรม ได้อธิบายถึงมัชฌิมาปฏิปทา คือหลักปฏิบัติตามทางสายกลางในการดับทุกข์เป็นธรรมข้อที่ 4 แห่งอริยสัจสี่ ประกอบด้วย 8 ประการดังนี้

มัชฌิมาปฏิปทา หมายถึง หลักปฏิบัติตามทางสายกลางในการดับทุกข์

...มัชฌิมาปฏิปทาจัดเป็นจริยศาสตร์แนวพุทธที่สอนให้มนุษย์ในสังคมอยู่ใน

ศีลธรรมจริยธรรมอันดีงามภายใต้มรรค 8 เพื่อเป้าหมายในการดับแห่งทุกข์ ตามที่กล่าวไว้ในข้อที่ 4 แห่งอริยสัจ...ทางสายกลางประกอบด้วยมรรค 8 คือ สัมมาทิฏฐิ สัมมาสังกัปปะ สัมมาวาจา สัมมากัมมันตะ สัมมาอาชีวะ สัมมาวายามะ สัมมาสติและสัมมาสมาธิ (สุวัฒน์ จันทร์จำนง, 2547: 173)

สุดใจ สุวรรณชีวะศิริ จากการศึกษาเรื่องหลักมัชฌิมาปฏิปทาในมหาโคปาลสูตร โดยในมหาโคปาลสูตรพระพุทธองค์ทรงเปรียบเทียบคนเลี้ยงโคผู้ไม่ฉลาดกับภิกษุไม่ฉลาดและคนเลี้ยงโคผู้ฉลาดกับภิกษุผู้พัฒนาตนเองสามารถสรุปได้ว่า

การปฏิบัติตามหลักธรรมของภิกษุผู้ฉลาดในมหาโคปาลสูตร ซึ่งพระพุทธเจ้าทรงตรัสหลักธรรมไว้หลายประเด็นดังที่ได้กล่าวมา สำหรับการวิจัยครั้งนี้ ผู้ศึกษามีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษาเฉพาะมัชฌิมาปฏิปทาในมหาโคปาลสูตร จากการศึกษาพบว่ามัชฌิมาปฏิปทานั้นประกอบด้วยทาง 3 ทาง หรือเปรียบเหมือนพิณ 3 สาย คือ หากตึงเกินไปสายพิณก็ขาด หากหย่อนเกินไปเสียงก็ไม่ไพเราะ หลักการปฏิบัติธรรมก็เช่นเดียวกัน ควรมีความพอดีซึ่งพระพุทธเจ้าทรงตรัสว่าทางสุดโต่ง 2 ทางที่บรรพชิตไม่ควรเสพ

(สุดใจ สุวรรณชีวะศิริ, 2554: 75)

น้อย พงษ์สนิท จากหนังสือพุทธปรัชญาพื้นฐาน อธิบายว่า มัชฌิมาปฏิปทาเป็นข้อสัมมาปฏิปทาคือ การปฏิบัติที่ถูกต้องอย่างเป็นกลาง รวมถึงการไม่ตกเป็นทาสทางวัตถุและความผันผวนด้วยปัจจัยอื่น ๆ ดังปรากฏข้อความว่า

มัชฌิมาปฏิปทา ซึ่งแปลว่า ข้อปฏิบัติหรือทางที่ถูกต้อง เพื่อการมีชีวิตอยู่อย่างเป็นสุขถูกต้องก็เพราะเป็นหลักปฏิบัติที่เป็นกลาง ๆ โดยการเปรียบเทียบกับหลักปฏิบัติสองอย่างที่กล่าวข้างต้น อนึ่ง ไม่ว่าจะแปลความหมายของมัชฌิมาปฏิปทาไปในแง่มุมใด สาระสำคัญในแง่ของการปฏิบัตินั้นอยู่ที่ การไม่ตกเป็นทาสทางวัตถุถึงกับปล่อยให้คุณค่าของชีวิต เช่น ความถูกต้อง ความดีงามและความสุข ความทุกข์ของตนขึ้นอยู่กับวัตถุและความแปรปรวนของเหตุปัจจัยภายนอกอย่างสิ้นเชิง (น้อย พงษ์สนิท, 2526: 163)

จากการให้นิยามความหมายและการอธิบายคำว่า “มัชฌิมาปฏิปทา” สามารถสรุปได้ว่า มัชฌิมาปฏิปทา หมายถึงข้อปฏิบัติแห่งการเดินทางสายกลางเหมือนคำอื่น ๆ เช่นกัน โดยสามารถแยกคำและความหมายออกเป็น 2 ส่วนคือ คำว่า “มัชฌิมา” หมายถึง กลาง และคำว่า “ปฏิปทา” หมายถึง การปฏิบัติ เมื่อรวมคำแล้วจึงหมายถึงการปฏิบัติที่เป็นกลางหรือหมายถึงทางสายกลางนั่นเอง โดยมีองค์ประกอบแห่งมรรคแปด เป็นข้อปฏิบัติ อันเป็นทางแห่งปัญญา ดังที่ พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตฺโต) กล่าวว่า “ทางแห่งปัญญา (เริ่มด้วยปัญญา ดำเนินด้วยปัญญา นำไปสู่ปัญญา)” (พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตฺโต), 2556: 311)

ความหมายของคำว่า “มรรคมีองค์แปด”

คำว่า “มรรค” มักพบการใช้งานในหลายคำ เช่น มรรค อริยมรรค มรรคมีองค์แปด หรือเรียกสั้น ๆ ว่ามรรคแปด โดยมีองค์ประกอบหรือทางปฏิบัติจำนวน 8 ข้อ เหมือนกับการให้ความหมายของคำว่าทางสายกลางและมัชฌิมาปฏิปทาที่ได้กล่าวมาแล้ว ดังมีเอกสารวิชาการและผู้ทรงคุณวุฒิได้ให้นิยามความหมาย ลักษณะการใช้คำไว้ดังต่อไปนี้

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ได้ให้นิยามความหมายไว้ว่า

มรรค, มรรค-, มรรคา (มัก, มักคะ, มันคา) น. ทาง; เหตุ, ใช้คู่กับ ผล ว่า เป็นมรรคเป็นผล; ในพระพุทธศาสนา เป็นชื่อแห่งโลกุตรธรรมคู่กับผล มี 4 ชั้น คือ โสดาปัตติมรรค สกทาคามิมรรค อนาคามิมรรค อรหัตมรรค, ทางที่จะนำไปสู่ความพ้นทุกข์ เป็น 1 ในอริยสัจ 4 ได้แก่ ทุกข์ สมุทัย นิโรธ และมรรค เรียกเต็มว่า มรรคมีองค์ 8 ประกอบด้วย สัมมาทิฐิ-ความเห็นชอบ 1 สัมมาสังกัปปะ-ความดำริชอบ 1 สัมมาวายามะ- ความพยายามชอบ 1 สัมมาสติ-ความระลึกชอบ 1 สัมมาสมาธิ-ความตั้งใจชอบ 1 หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า มัชฌิมาปฏิปทา คือ ทางสายกลาง. (ส. มารฺค; ป.มคฺค).

(ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 881)

พุทธทาส อินทปัญโญ จากหนังสือคู่มือศึกษาธรรมะ (ฉบับสมบูรณ์) เรื่อง หัวใจของพระพุทธศาสนา นิพพาน: ความเย็นถึงที่สุดทางจิตใจ ได้อธิบายว่ามรรคนั้นคือหนึ่งในข้อที่ 4 แห่งอริยสัจสี่ ประกอบไปด้วยองค์ประกอบ 8 ประการ กล่าวว่า

> *อริยสัจข้อที่ 4 คือ เป็นอยู่ชอบ เรียกว่า “อริยมรรคมีองค์ 8 ประการ” คือ หนทางที่ประกอบด้วยองค์ 8 คือ ความถูกต้อง 8 อย่างรวมกันเข้าเป็นหนทางสายเดียว ไม่ใช่ทาง 8 สาย การปฏิบัตินี้ ประกอบด้วยความถูกต้อง 8 ประการ นี่คือหัวใจของพุทธศาสนาในส่วนหน้าที่*
>
> (พุทธทาส อินทปัญโญ, 2512: 213)

พระราชนันทมุนี (ปัญญานันทภิกขุ) ได้อธิบายสอดคล้องกับท่านพุทธทาส อินทปัญโญว่า “มรรค” คือทางที่ประกอบด้วยองค์ประกอบ 8 ประการ จากหนังสือทางสายกลาง วิถีพุทธสู่การดับทุกข์ดังนี้

> *มรรค หรือทางอันประกอบด้วยองค์แปดประการ เป็นทางสายกลางที่นำผู้เดินตามไปสู่ความพ้นทุกข์ ที่จริงทางนี้ก็ได้แก่ ศีล สมาธิ ปัญญา นั่นเอง คือ สัมมาทิฏฐิและสัมมาสังกัปปะ เป็นตัวปัญญา สัมมาวาจา สัมมากัมมันตะ สัมมาอาชีวะ สามองค์นี้เป็นส่วนศีล และสามองค์ที่เหลือเป็นตัวสมาธิ รวมความก็ได้แก่ ศีล สมาธิ ปัญญา อันเป็นบทเรียน 3 ประการของพุทธศาสนานั่นเอง* (พระราชนันทมุนี (ปัญญานันทภิกขุ) อ้างถึงใน เรือนธรรม, 2550: 39)

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตฺโต) อธิบายไว้ในพจนานุกรมพุทธศาสน์ พ.ศ. 2556 ว่า

> *มรรค ทาง, หนทาง 1. มรรค ว่าโดยองค์ประกอบคือ ข้อปฏิบัติให้ถึงความดับทุกข์ เรียกเต็มว่า อริยอัฏฐังคิกมรรค แปลว่า “ทางมีองค์ 8 ประการอันประเสริฐ”เรียกสามัญว่า มรรคมีองค์ 8 คือ 1. สัมมาทิฏฐิ เห็นชอบ 2. สัมมาสังกัปปะ ดำริชอบ 3. สัมมาวาจา เจรจาชอบ 4. สัมมากัมมันตะ ทำการชอบ 5. สัมมาอาชีวะ เลี้ยงชีพชอบ 6. สัมมาวายามะ เพียรชอบ 7. สัมมาสติระลึกชอบ 8. สัมมาสมาธิ ตั้งจิตมั่นชอบ ; ดู โพธิปักขิยธรรม 2. มรรค ว่า โดยระดับการให้สำเร็จกิจ คือ ทางอันให้ถึงความเป็นอริยบุคคลแต่ละขั้น, ญาณที่*

> *ทำให้ละสังโยชน์ได้ขาด เป็นชื่อแห่งโลกุตรธรรมคู่กับผล มี 4 ชั้น คือ โสดาปัตติมรรค 1 สกทาคามิมรรค 1 อนาคามิมรรค 1 อรหัตตมรรค 1; คู่กับ ผล*
> (พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตฺโต), 2556: 299)

น้อย พงษ์สนิท จากหนังสือพุทธปรัชญาพื้นฐาน ได้อธิบายว่า นอกจากมรรคจะหมายถึงข้อที่สี่แห่งอริยสัจสี่แล้ว ยังเป็นหลักปฏิบัติเพื่อการแก้ไขปัญหาอันเป็นต้นเหตุที่ทำให้เกิดความทุกข์ ดังต่อไปนี้

> *มรรคมีองค์ 8 หรือที่เรียกกันสั้น ๆ ว่า มรรค 8 เป็นข้อสุดท้ายของอริยสัจ 4 อันได้แก่ ทุกข์ สมุทัย นิโรธ มรรค...มรรคคือหลักที่ต้องปฏิบัติเพื่อขจัดทุกข์...ดังนั้น มรรคโดยเนื้อหาก็คือ เป็นประมวลคำสอนในแง่ปฏิบัติที่จะช่วยให้ความรู้ความเข้าใจและจุดหมายปลายทางเป็นผลสำเร็จขึ้นมาในชีวิตจริง พูดอีกอย่างมรรคก็คือ หลักการที่จะต้องปฏิบัติเพื่อแก้ปัญหาอันเป็นเหตุให้เกิดความทุกข์นั่นเอง (ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา)* (น้อย พงษ์สนิท, 2526: 161-162)

พระปราโมทย์ ปาโมชฺโช ได้อธิบายว่า มรรค คือทางสายเอก เป็นทางสายเดียวที่จะนำไปสู่ความพ้นทุกข์ เมื่อเดินในทางสายเอกก็สามารถไปถึงธรรมอันเป็นเอกธรรมที่เป็นหนึ่ง ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

> *ทางสายเอกนี้ย่อ ๆ ออกมาก็มีอย่างเดียวเท่านั้นคือ อริยมรรค ถ้ากระจายออกไปก็มีองค์ 8 ถ้า 8 มากไปก็ย่อลงมาเป็น 3 คือ ศีล สมาธิ ปัญญา*
>
> *มรรคมีหนึ่งเท่านั้นแหละ แต่มีองค์ประกอบ 8 อย่าง เหมือนแมงมุมหนึ่งตัวมีขา 8 ขา ประกอบด้วย สัมมาทิฏฐิ ความเห็นถูก สัมมาสังกัปปะ ความดำริถูก ความดำริชอบ นี่เป็นส่วนของปัญญา สัมมากัมมันตะมีการงานชอบก็มีศีลข้อ 1 ข้อ 2 ข้อ 3 ส่วนสัมมาวาจา การเจรจาชอบคือ ศีลข้อ 4 สัมมาอาชีวะ การเลี้ยงชีวิตที่ชอบที่ควร นี่เป็นส่วนของศีล สัมมาวายามะ ความเพียรชอบ สัมมาสติ ความระลึกชอบ สัมมาสมาธิ จิตตั้งมั่นชอบ เป็นส่วนของการฝึกจิตฝึกใจ เป็นส่วนของสมาธิ* (พระปราโมทย์ ปาโมชฺโช, 2555: 64)

เอกชัย จุละจาริตต์ อธิบายไว้ว่า มรรคคือ วิธีหรือทางในการปฏิบัติเพื่อดับทุกข์มีองค์ประกอบ 8 ประการดังนี้

มรรคคือวิธี (ทาง) ปฏิบัติธรรมเพื่อดับกิเลส กองทุกข์และทำจิตให้บริสุทธิ์ผ่องใสตามโอวาทปาฏิโมกข์ ซึ่งมี 8 องค์ประกอบ (มรรคมีองค์ 8) ดังนี้ ความเห็นชอบ ความดำริชอบ วาจาชอบ การกระทำชอบ อาชีพชอบ ความเพียรชอบ สติชอบ สมาธิชอบ (เอกชัย จุละจาริตต์, 2551: 157)

สามารถสรุปได้ว่า “มรรค” หมายถึง การปฏิบัติแห่งทางสายกลาง โดยคำว่า “มรรค” หมายถึง “ทาง” ดังนั้น มรรคแปดหรือมรรคมีองค์แปด จึงหมายถึง ทางทั้งแปดหรือทางที่มีองค์ประกอบ 8 ประการเช่นเดียวกับคำอื่นก่อนหน้านี้ นอกจากนี้ ยังสามารถจัดองค์ประกอบของมรรคแปด ออกเป็น 2 รูปแบบคือ การจัดรูปแบบของมรรคแปดจะเริ่มจากปัญญา ศีลและสมาธิและหากจัดมรรคแปดตามรูปแบบไตรสิกขาจะเริ่มด้วย ศีล สมาธิและปัญญา อันเป็นบทเรียนแห่งพุทธศาสนา

ความหมายของคำว่า “ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา”

คำว่า “ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา” นั้น เป็นอีกคำที่ปรากฏการใช้ในหลักคำสอนอริยสัจสี่ที่กล่าวถึงทุกข์ เหตุแห่งทุกข์และวิธีการดับทุกข์ โดยคำนี้มีความหมายเช่นเดียวกับทางสายกลาง ดังมีเอกสารวิชาการและผู้ทรงคุณวุฒิได้ให้นิยามความหมาย ลักษณะการใช้คำไว้ดังต่อไปนี้

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554 ได้ให้คำนิยามไว้ว่า

ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา (ทุกขะนิโรทะคามินีปะติปะทา) น. ทางแห่งความดับทุกข์, มรรคก็เรียก. (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 575)

พระราชนันทมุนี (ปัญญานันทภิกขุ) อธิบายไว้ว่า ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทานั้นคือข้อปฏิบัติ 8 ประการที่ทำให้ดับทุกข์ โดยยึดความถูกต้องทั้ง 8 ข้อดังนี้

ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา ข้อปฏิบัติให้ถึงความดับทุกข์ ได้แก่ข้อปฏิบัติอันประกอบด้วยองค์แปดประการ คือ ความเห็นที่ถูกต้อง ความคิดที่ถูกต้อง

การพูดจาที่ถูกต้อง การทำการงานที่ถูกต้อง การอาชีพที่ถูกต้อง ความพากเพียรที่ถูกต้อง ความรำลึกที่ถูกต้อง ความตั้งใจมั่นคงที่ถูกต้อง

(พระราชนันทมุนี (ปัญญานันทภิกขุ) อ้างถึงใน เรือนธรรม, 2550: 64)

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตฺโต) อธิบายไว้ในพจนานุกรมพุทธศาสน์ดังนี้

ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา ข้อปฏิบัติให้ถึงความดับทุกข์ หมายถึงมรรคมีองค์แปด เรียกสั้น ๆ ว่า มรรค เรียกเต็มว่า ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทาอริยสัจจ์

(พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตฺโต), 2556: 135)

สัญชัย บุณฑริกสวัสดิ์ อธิบายว่าทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา คือมรรคมีองค์แปดที่ต้องผ่านการฝึกปฏิบัติจึงจะสัมฤทธิ์ผล โดยมีองค์หลักของการปฏิบัติคือสัมมาสมาธิ และมีองค์ประกอบที่เหลือเป็นเครื่องสนับสนุนให้เข้าสู่ความเป็น “อริยสมาธิ” อันเป็นจิตที่สมบูรณ์ ดังข้อความที่อธิบายต่อไปนี้

ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา” หรือ “มรรคมีองค์ 8” นั้น ถ้าเข้าใจคำว่า “ปฏิปทา” หมายความว่า “การฝึกฝน” ตรงกับภาษาอังกฤษว่า “Practice” ที่จะต้องฝึกฝน ปฏิบัติจึงจะสามารถได้รับประโยชน์จากมรรค 8 นี้ได้จริง โดยมีสัมมาสมาธิเป็นองค์ประธาน ส่วนอีก 7 ข้อ เป็นบริขารของสมาธิ เป็นไปเพื่อเจริญสมาธิหรือทำสมาธิให้บริบูรณ์ การที่จิตมี “เอกัคคตารมณ์” อันแวดล้อมด้วยองค์ 7 เหล่านี้ ชื่อว่า “อริยสมาธิ”

(สัญชัย บุณฑริกสวัสดิ์, 2553: 175-176)

นอกจากนี้ สัญชัย บุณฑริกสวัสดิ์ยังอธิบายลักษณะของมรรคแปด เพิ่มเติมว่าเป็นสัจธรรมข้อที่ 4 แห่งอริยสัจสี่ที่เรียกว่า “ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา” คือแนวทางฝึกฝนเพื่อให้ถึงการดับทุกข์ โดยอาศัยแนวทางการปฏิบัติตามหลักข้อที่ 7 แห่งโพธิปักขิยธรรมหรือสามัคคีธรรม 37 คือ มรรคแปดนั่นเอง ดังคำอธิบายต่อไปนี้

มรรคอันมีองค์ 8 นี้ คือ สัจธรรมข้อที่ 4 แห่ง “อริยสัจ” หรือความจริงอันทรงคุณค่าที่สุดในศาสนานี้ สัจธรรมข้อสุดท้ายคือ “ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา” (แนวทางการฝึกเพื่อถึงซึ่งการดับทุกข์ = The Path of Practice

for Sufferring Cessation) นี้ การจะพ้นห้วงทุกข์ ก็ต้องใช้วิธี “ปฏิปทา”ด้วย “สมาธิภาวนา” โดยอาศัยแนวทางแห่ง “โพธิปักขิยธรรม” เท่านั้น

(สัญชัย บุณฑริกสวัสดิ์, 2553: 177)

สุทธิพงศ์ ตันตยาพิศาลสุทธิ์ จากหนังสือหลักพุทธศาสนาได้อธิบายทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา (มรรค) คือทางสายกลางที่ไม่ควรเกี่ยวข้องทางสุดโต่ง 2 สายคือ กามสุขัลลิกานุโยค (หย่อน) และ อัตตกิลมถานุโยค (ตึง) ดังข้อความว่า

ข้อปฏิบัติให้ถึงความดับทุกข์ พระพุทธเจ้าตรัสอธิบายว่า มีทางอยู่ 3 สายคือ สาย 1 หย่อนเกินไป เรียกว่า กามสุขัลลิกานุโยค แปลว่าการประกอบตนให้ชุ่มอยู่ด้วยกามสุข สาย 1 ตึงเกินไป เรียกว่า อัตตกิลมถานุโยค แปลว่า การประกอบตนไว้ในความลำบาก คือ ประกอบทรมานตนด้วยวิธีต่าง ๆ เพื่อให้บรรลุถึงสิ่งที่ประสงค์ ทางที่ตึงเกินและหย่อนเกินไปทั้ง 2 สายนี้เป็นทางที่เรียกว่า “อันตะ” แปลว่า สุดโต่ง ไม่ควรดำเนิน มีทางสายกลางอยู่ทาง 1 ที่ไม่ข้องแวะสุดโต่งทั้ง 2 นั้น ที่ควรดำเนินคือ มรรค 8

(สุทธิพงศ์ ตันตยาพิศาลสุทธิ์, 2531: 16)

เดือน คำดี ได้อธิบายถึงคำว่า มรรคสัจหรือทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา ไว้ในหนังสือพุทธปรัชญา ว่าคือแนวทางปฏิบัติเพื่อความดับทุกข์ อันประกอบด้วยหลักปฏิบัติมัชฌิมาปฏิปทาหรือมรรค 8 ประการ ซึ่งเรียกว่า มรรคสามัคคี หมายถึง การปฏิบัติแนวทางเดียวกัน 8 ประการเพื่อเข้าถึงการดับทุกข์ ดังข้อความว่า

ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา คือแนวทางในการปฏิบัติให้ถึงความดับทุกข์ หรือการบรรลุความหลุดพ้น...เป็นข้อปฏิบัติที่หลีกเลี่ยงจากส่วนสุดทั้งสอง เป็นทางแห่งการบรรลุพรหมจรรย์อันประเสริฐเรียกว่า มัชฌิมาปฏิปทาหรืออริยมรรคมีองค์ 8 ประการคือ สัมมาทิฏฐิ สัมมาสังกัปปะ สัมมาวาจา สัมมากัมมันตะ สัมมาอาชีวะ สัมมาวายามะ สัมมาสติ สัมมาสมาธิ หน้าที่ต่ออริยมรรคนี้ก็คือ ปฏิบัติไปพร้อม ๆ กันทั้ง 8 ประการเรียกว่า “มรรคสามัคคี”

ไปในแนวทางเดียวกันเหมือนกับเกลียวเชือก 8 เกลียวที่รวมตัวเป็นเชือกเส้นเดียวกัน จึงเข้าถึงการดับทุกข์ได้ (เดือน คำดี, 2534: 25)

พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายและใช้คำว่า "ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทาอริยสัจจ์" โดยมีคำว่าอริยสัจจ์ต่อท้ายและมีความหมายเดียวกับมรรค อันมีองค์ประกอบ 8 ประการ ดังข้อความว่า

ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทาอริยสัจจ์คือ ทางปฏิบัติอันเป็นเครื่องดำเนินไปสู่ความดับแห่งทุกข์ทั้งปวง เรียกสั้น ๆ ว่า มรรค ซึ่งประกอบด้วยองค์ 8 ประการ คือ สัมมาทิฏฐิ สัมมาวาจา สัมมาอาชีวะ สัมมาวายามะ สัมมาสติ และสัมมาสมาธิ แต่มรรคมีองค์แปดนี้จะมีกำลังทำลายสมุทัยได้ก็ต่อเมื่อประชุมพร้อมรวมกันทั้งแปดองค์ ที่เรียกว่า มัคคสมังคี โดยมีสัมมาสมาธิอยู่ในระดับอัปปนาสมาธิ (สมาธิแนบแน่นระดับฌาน) และองค์มรรคที่เหลือเป็นบริขารประกอบพร้อม โดยสัดส่วนพอดีจึงจะบรรลุทุกขนิโรธได้ มรรคมีองค์ 8 นี้ เมื่อสงเคราะห์ลงโดยย่อก็ได้แก่ ไตรสิกขาคือ ศีล สมาธิ ปัญญา นั่นเอง

(พิชิต ชัยเสรี, 2544: 5)

สามารถสรุปได้ว่า คำว่า "ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา" นั้น เป็นอีกคำที่มีความหมายเช่นเดียวกัน แต่เป็นการรวมของคำจำนวน 4 คำ คือ ทุกข นิโรธ คามินีและปฏิปทา โดยมีนัยดังนี้

"ทุกข" หมายถึง ความทุกข์

"นิโรธ" หมายถึง การดับ

"คามินี" หมายถึง นำไปสู่

"ปฏิปทา" หมายถึง การปฏิบัติ

เมื่อนำมารวมกันจึงหมายถึงการปฏิบัติหรือข้อปฏิบัติที่นำไปสู่การดับทุกข์ ซึ่งเป็นการแปลความจากคำนามหลักในคำสุดท้าย โดยมีคำขยายอยู่ด้านหน้าตามหลักการแปลภาษาบาลี เป็นหลักธรรมข้อที่สี่แห่งอริยสัจสี่ที่กล่าวถึงข้อปฏิบัติ 8 ประการเพื่อเข้าถึงความดับทุกข์ หรือสามารถเรียกอีกอย่างได้ว่า มัชฌิมาปฏิปทาหรือมรรคมีองค์แปด

ความหมายของคำว่า “อัฏฐังคิกมรรคแปด”

คำว่า “อัฏฐังคิกมรรคหรืออริยอัฏฐังคิกมรรคแปด” เป็นอีกคำที่ปรากฏและหมายถึงทางสายกลาง ดังมีเอกสารวิชาการและผู้ทรงคุณวุฒิได้ให้นิยามความหมาย ลักษณะการใช้คำไว้ดังต่อไปนี้

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยาสถาน พ.ศ.2554 ได้ให้คำนิยามไว้ว่า

อัฏฐังคิกมรรค (อัดถังคิกะมัก) น. มรรคประกอบด้วยองค์ 8. (ป.อฏฺฐงฺคิกมคฺค)

(ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 1392)

น้อย พงษ์สนิท จากหนังสือพุทธปรัชญาพื้นฐาน ได้ปรากฏคำอธิบายและการใช้คำว่า อริยอัฏฐังคิกมรรค ซึ่งหมายถึงมัชฌิมาปฏิปทา อันเป็นข้อปฏิบัติเพื่อขจัดความทุกข์ โดยไม่เกี่ยวข้องกับการปฏิบัติที่ไม่ถูกต้อง 2 ประการคือตึงและหย่อนเกินไป ดังข้อความต่อไปนี้

อริยอัฏฐังคิกมรรค ซึ่งแปลว่า อริยมรรคมีองค์ 8 ที่ถูกเรียกว่า มัชฌิมาปฏิปทา ก็เพราะเป็นข้อปฏิบัติที่เป็นกลางและเพื่อดับทุกข์ขจัดความทุกข์ เป็นกลางเพราะไม่เข้าไปยุ่งเกี่ยวข้องแวะกับข้อปฏิบัติที่ไม่ถูกต้อง 2 แบบที่มีอยู่ในสังคมอินเดียสมัยนั้น (น้อย พงษ์สนิท, 2526: 162)

นอกจากนี้ ข้อมูลจากหนังสือพุทธปรัชญาพื้นฐานของน้อย พงษ์สนิทเล่มเดียวกันยังอธิบายเพิ่มเติมว่า อัฏฐังคิกมรรคมักเป็นการใช้เพื่อมุ่งถึงหลักการปฏิบัติเป็นหลักตามเกณฑ์เพื่อการดำรงอยู่อย่างไม่ทุกข์จำนวน 8 ข้อตามองค์ประกอบของมรรคแปด ดังปรากฏคำอธิบายว่า

ส่วนชื่อเรียกว่า อริยอัฏฐังคิกมรรค นั้นเป็นชื่อเรียกโดยมุ่งถึงองค์ประกอบของปฏิปทาคือหลักปฏิบัติแนวนี้เป็นเกณฑ์ นั่นคือข้อปฏิบัติอันเป็นทางสายเดียวเพื่อการอยู่อย่างไม่เป็นทุกข์นี้เมื่อแยกแยะเป็นข้อธรรมที่จะต้องดำเนินตามแล้วมีอยู่ 8 ข้อ ซึ่งทั้ง 8 ข้อนี้เป็นหลักปฏิบัติที่ประสานสัมพันธ์และเกื้อหนุนต่อกันและกันประกอบกันเข้าเป็นทางปฏิบัติสายเดียวที่ถูกต้องเพื่อความดับทุกข์หรือการอยู่อย่างไม่เป็นทุกข์ เปรียบเสมือนถนน เส้นหนึ่งประกอบขึ้นจากส่วนประกอบหลาย ๆ ส่วน

(น้อย พงษ์สนิท, 2526: 163)

พระราชนันทมุนี (ปัญญานันทภิกขุ) ได้อธิบายความหมายไว้ในคำบรรยายวิชาพุทธศาสตร์ครั้งที่ 8 ว่า หมายถึง มรรคประกอบด้วย 8 ประการ อันเป็นหลักปฏิบัติในชีวิตประจำวัน ซึ่งสามารถแยกเป็น ศีล สมาธิ ปัญญา ดังข้อความว่า

ครั้งที่ 8 เรื่อง อัฏฐังคิกมรรค: มรรคมีองค์แปด อันเป็นหลักปฏิบัติในชีวิตประจำวัน มรรคมีองค์แปด ได้แก่

สัมมาทิฐิ แปลว่า ความเห็นชอบ
สัมมาสังกัปปะ แปลว่า ความคิดชอบ
สัมมาวาจา แปลว่า เจรจาชอบ
สัมมากัมมันตะ แปลว่า การกระทำชอบ
สัมมาอาชีวะ แปลว่า การเลี้ยงชีวิตชอบ
สัมมาวายามะ แปลว่า ความเพียรพยายามในทางที่ชอบ
สัมมาสติ แปลว่า ความระลึกชอบ
สัมมาสมาธิ แปลว่า ความตั้งใจมั่นชอบ

มรรคมีองค์แปดนี้ถ้าสรุปแล้วก็ได้แก่ ศีล สมาธิ ปัญญา นั่นเอง

(พระราชนันทมุนี (ปัญญานันทภิกขุ) อ้างถึงใน กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ, 2520: 192)

พิชิต ชัยเสรี กล่าวอธิบายถึงอัฏฐังคิกมรรค สามารถเรียกกันย่อ ๆ ว่า มรรคแปด หมายถึง ทางสายเดียวที่ประกอบด้วยองค์แปดที่จะนำไปสู่นิพพาน และหากสรุปโดยย่อนั้นหมายถึง “ไตรสิกขา” พร้อมด้วยองค์ประกอบสมบูรณ์เรียกว่า “มัคคสมังคี” จึงจะกำจัดกิเลสได้ โดยมีสัมมาสมาธิอยู่ในระดับอัปปนาสมาธิ ส่วนองค์มรรคที่เหลือเป็นเครื่องสนับสนุน ดังนั้น องค์มรรคทั้งแปด จึงแบ่งออกเป็น 3 กองคือ กองปัญญา กองศีล กองสมาธิ ดังข้อความว่า

มรรคมีองค์ 8 - อัฏฐังคิกมรรค

วิธนัยลำดับสุดท้ายนี้มักเรียกกันโดยย่อจนชินปากว่า มรรคแปด ซึ่งคลาดเคลื่อนและพาให้เข้าใจผิด เพราะอัฏฐังคิกมรรคนั้นเป็นทางสายเดียวซึ่งประกอบด้วยองค์แปด มิใช่ทางแปดสาย (มรรคแปด) ที่ว่าเป็นทางสายเดี่ยว เพราะเป็นทางเดียวที่จะไปสู่นิพพาน ไม่มีทางสายอื่น ถ้าไม่ปฏิบัติตามทางนี้ก็

บรรลุนิพพานไม่ได้ แต่ทางที่ว่านี้มีส่วนประกอบ 8 อย่างด้วยกันจะมากจะน้อยกว่านี้ก็ไม่ได้ จึงเรียกว่า มรรคมีองค์แปด ดังจะได้อธิบายรายละเอียดต่อไป

มรรคมีองค์แปดนี้เมื่อสรุปลงโดยย่อก็ได้แก่ ไตรสิกขา คือ ศีล สมาธิ ปัญญา นั่นเอง แต่เมื่อจะเข้าทำการประหารกิเลสนั้นจะต้องประกอบร่วมกันอย่างสมบูรณ์ที่เรียกว่า มัคคสมังคี โดยมีสัมมาสมาธิอยู่ในระดับอัปปนา (แนบแน่น) และองค์มรรคที่เหลืออีก 3 กอง คือ กองปัญญา กองศีล และกองสมาธิ (พิชิต ชัยเสรี, 2544: 21)

สามารถสรุปได้ว่า คำว่า “อัฏฐังคิกมรรค” นั้น หมายถึง ทางสายกลางและมีข้อปฏิบัติ 8 ข้อแห่งมรรค โดยคำนี้สามารถแบ่งออกเป็น 2 คำคือ คำว่า “อัฏฐังค์” จากการให้ความหมายของพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานได้ให้ความหมายว่า *“อัฏฐังค์ น. องค์ 8, 8 ส่วน, 8 ชั้น. (ป.)”* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 1392) ส่วนคำว่า “มรรค” หมายถึง *“ทาง; เหตุ, ใช้คู่กับ ผล และหมายถึงมัชฌิมาปฏิปทา คือ ทางสายกลาง. (ส. มารฺค; ป.มคฺค).”* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 881) ดังนั้น เมื่อนำมารวมกันเป็นอัฏฐังคิกมรรค จึงหมายถึง ทางที่มีองค์ประกอบ 8 ประการสู่การดับทุกข์หรือนิพพาน

จากการให้คำนิยามและความหมาย ลักษณะ รวมถึงบริบทแวดล้อมต่าง ๆ ที่ปรากฏในคำอธิบายที่กล่าวถึงทุก ๆ คำนั้น สามารถสรุปได้ว่า ทุกคำมีความหมายมุ่งไปในทิศทางเดียวกันคือ มุ่งสู่การปฏิบัติเพื่อความหลุดพ้นในการดับทุกข์ โดยมีองค์ประกอบ 8 ประการ ในการปฏิบัติเพื่อไปสู่เป้าหมายสูงสุดตามแนวของพุทธวิธี โดยหลีกเลี่ยงจากสิ่งสุดโต่ง 2 ประการ ดังที่ พระพรหมบัณฑิต (ประยูร ธมฺมจิตฺโต) กล่าวไว้ว่า *“ประโยคที่พระพุทธเจ้าตรัสแก่เหล่าปัญจวัคคีย์ว่า “เทฺว เม ภิกฺขเว อนฺตา ปพฺพชิเตน น เสวิตพฺพา แปลว่า ภิกษุทั้งหลาย สุดโต่งสองอย่างบรรพชิตไม่ควรซ่องเสพ”* (พระพรหมบัณฑิต (ประยูร ธมฺมจิตฺโต), 2556: 336) หมายถึง วิถีแห่งการหลีกพ้นไปเสียจากการปฏิบัติหย่อนที่สุดและตึงที่สุดทั้งสองอย่างคือ

1. กามสุขัลลิกานุโยคคือ การหมกมุ่นพอใจอยู่กับรูป เสียง กลิ่น รส โผฏฐัพพะหรือเรียกอีกอย่างว่ากามารมณ์หรือกามคุณทั้ง 5 ที่สามารถผ่านเข้ามาทางตา หู จมูก ลิ้น กาย โดยอารมณ์ทั้ง 5 นี้ มีปรากฏในกายได้ทั้งชายและหญิง อันเป็นตัณหาราคะ เช่น ถ้าหากเป็นการกิน การดูหรือการได้ยินทั่ว ๆ ไปนั้น มักมีความพอใจ ติดใจเหมือนกามารมณ์ทางเพศของชายและหญิง ถึง

อย่างไรก็ตาม หากผู้ปฏิบัติธรรมยังมีความรู้สึกพอใจ ติดใจอยู่กับการเสพของรูป วรรณรูป ไม่ว่าจะเป็นรูปของเสียง รูปของกลิ่น รูปของรสหรือรูปของโผฏฐัพพะ[2] อันเป็นภาวะนันทิราคะ[3] ที่ยากจะสลัดพ้นบ่วงกิเลสได้

2. อัตตกิลมถานุโยคคือ การพอใจอยู่กับการทรมานตนให้ลำบากด้วยการไม่กิน ไม่พักผ่อน งดการหายใจ ดัดร่างกาย ปล่อยตัว ไม่นุ่งห่มหรือรวมถึงการตากแดด ตากฝน ไม่เข้าร่มและการกระทำที่จำกัดตายตัว รวมถึงการละไม่กินเนื้อสัตว์จัดเป็น "อัตตกิลมถานุโยค" เช่นกัน เรียกอีกแบบว่าเป็น "สีลัพพตปรามาส" เรียกว่า สุดโต่งไปอีกด้านหนึ่ง

ดังนั้น สิ่งที่ควรทำดังพระบาลีว่า *"เอเต เต ภิกฺขเว อุโภ อนฺเต อนุปคมฺม" แปลความว่า ภิกษุทั้งหลาย ทางสายกลางมัชฌิมาปฏิปทา พระตถาคตเจ้าตรัสรู้แล้วโดยไม่ข้องแวะสุดโต่งทั้งสองนั้น"* (พระพรหมบัณฑิต (ประยูร ธมฺมจิตฺโต), 2556: 337)

หลักปฏิบัติตามทางสายกลาง จึงหมายถึงหลักปฏิบัติตามทางสายกลางในการดับทุกข์ ที่พุทธศาสนาแนะนำให้มนุษย์ประพฤติปฏิบัติ เพราะการปฏิบัติทางสายกลางจัดเป็นแนวทางที่สอนให้มนุษย์ในสังคมอยู่ในศีลธรรมและจริยธรรมอันดีงาม ภายใต้มรรคแปด ซึ่งถือเป็นการปฏิบัติแห่งจริยศาสตร์ ที่จะนำไปสู่เป้าหมายทางพุทธศาสนาที่แท้จริง

ทางสายกลางดังกล่าวประกอบด้วยมรรคแปด ดังที่ สุวัฒน์ จันทร์จำนงได้อธิบายและจำแนกมรรคแปดออกเป็น 3 หมวดของไตรสิกขา *"หมวดศีล เรียกว่า อธิศีลสิกขา หมวดสมาธิเรียกว่า อธิจิตตสิกขาและหมวดปัญญาเรียกว่า อธิปัญญาสิกขา"* (สุวัฒน์ จันทร์จำนง, 2547: 173) เพราะมรรคแปดถือเป็นแนวทางการพัฒนาจิตวิญญาณสำหรับผู้ครองเพศพรหมจรรย์ รวมทั้งฆราวาสที่ต้องการปฏิบัติธรรมโดยเฉพาะ ส่วนพุทธศาสนิกชน พระพุทธองค์ทรงแนะนำให้ประพฤติปฏิบัติตามทางสายกลางแห่งบุญญสิกขาในการดำเนินชีวิตประจำวัน ด้วยบุญกิริยาวัตถุ 3 ได้แก่

1. ทานหรือจาคะ การอยู่กับผู้อื่นด้วยการให้ความช่วยเหลือเกื้อกูล หรือให้การสงเคราะห์ตามความเหมาะสม

---

[2] โผฏฐัพ-, โผฏฐัพพะ (โผดถับพะ) น. สิ่งที่มาถูกต้องกาย คือ สิ่งที่เย็น ร้อน อ่อน แข็ง หยาบ ละเอียด. (ป.) โผฏฐัพธรรม น. สิ่งที่รู้สึกได้ ด้วยกาย สิ่งที่สัมผัสได้ด้วยกาย. (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 791)

[3] ภาวะนันทิราคะ มีความหมายดังนี้ "นันทิ" หมายถึง ความยินดี ความติดใจเพลิดเพลิน ความระเริง ความสนุก ความชื่นมื่น (พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตฺโต), 2556: 159) ส่วนคำว่า "ราคะ" หมายถึง ความกำหนัด ความติดใจหรือความย้อมใจติดอยู่ ความติดใคร่ในอารมณ์ (พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตฺโต), 2556: 340)

2. ศีลหรือสัญญมะ การควบคุมการแสดงออกทางกาย วาจา โดยไม่เบียดเบียนผู้อื่น

3. ภาวนาหรือทมะ การฝึกอบรมจิตและภาวนาปัญญาให้มีคุณภาพ มีสมรรถภาพและมีสุขภาพที่ดี มีคุณธรรม

หลักมัชฌิมาปฏิปทานั้นจึงเป็นหลักปฏิบัติทางสายกลางแห่งการดำเนินชีวิต เพื่อให้เกิดประโยชน์และไม่เกิดโทษต่อตนเองและผู้อื่น ซึ่งเป็นหลักธรรมที่สอนให้เรารู้ว่าอะไรคือทุกข์ อะไรคือสาเหตุแห่งทุกข์และรู้วิธีแก้ปัญหาอันเนื่องมาจากทุกข์ได้ โดยมรรคแปดสามารถจัดเข้าอยู่ในกลุ่มไตรสิกขาที่เรียกว่า ศีล สมาธิ ปัญญาได้ดังนี้

กลุ่มไตรสิกขา	*กลุ่มมรรค*
ปัญญาสิกขา	*สัมมาทิฏฐิ สัมมาสังกัปปะ*
ศีลสิกขา	*สัมมาวาจา สัมมากัมมันตะ สัมมาอาชีวะ*
สมาธิสิกขา	*สัมมาวายามะ สัมมาสติ และสัมมาสมาธิ*

(สุวัฒน์ จันทร์จำนง, 2547: 173-176)

โดยการแบ่งกลุ่มมรรคแปดออกตามกลุ่มไตรสิกขานี้มีความสอดคล้องกับสุทธิพงศ์ ตันตยาพิศาลสุทธิ์ ที่สามารถแบ่งเป็นส่วนย่อย ๆ ในการอบรมหรือขัดเกลาออกเป็น 3 ส่วนคือ

1. ส่วนที่อบรมกายกับวาจา เรียกว่า ศีล มี 3 ข้อ

2. ส่วนที่อบรมจิต เรียกว่า สมาธิ มี 3 ข้อ

3. ส่วนที่อบรมทิฏฐิ คือ ความเห็น เรียกว่า ปัญญา มี 2 ข้อ ดังที่แบ่ง

ไว้ในพระไตรปิฎกดังนี้

1. สัมมาทิฏฐิ	*ปัญญาเห็นชอบ*	*จัดเข้าในปัญญา*
2. สัมมาสังกัปปะ	*ดำริชอบ*	
3. สัมมาวาจา	*เจรจาชอบ*	
4. สัมมากัมมันตะ	*ทำการงานชอบ*	*จัดเข้าในศีล*
5 สัมมาอาชีวะ	*เลี้ยงชีพชอบ*	
6. สัมมาวายามะ	*พยายามชอบ*	
7. สัมมาสติ	*ระลึกชอบ*	*จัดเข้าในสมาธิ*
8. สัมมาสมาธิ	*ตั้งใจมั่นชอบ*	

ข้อปฏิบัติในมรรค 8 นี้ เบื้องแรกเอาเรื่องปัญญาขึ้นก่อน ท่านอธิบายว่า ปัญญาเป็นส่วนอบรมทิฏฐิความเห็นขึ้นก่อน เพราะต้องการให้มีเข็มทิศ คือ ความเห็นหรือความดำริเป็นระเบียบเสียก่อน ให้รู้ทิศทางว่า จะไปทางไหน ครั้นรู้แล้วจึงพูดเกี่ยวกับการอบรมกายวาจา และอบรมจิตเป็นลำดับไป

(สุทธิพงศ์ ตันตยาพิศาลสุทธิ์, 2531: 16-17)

จากแนวคิดดังกล่าว สามารถสรุปภาพรวมการจำแนกการแบ่งหมวดต่าง ๆ ของไตรสิกขาและมรรคแปดได้ดังนี้

ภาพรวมการแบ่งของมรรคแปดและไตรสิกขา

จัดหมวดตามมรรค	**มรรคแปด**	**จัดหมวดตามไตรสิกขา**	**มรรคแปด**
ปัญญา	สัมมาทิฏฐิ	อธิศีลสิกขา (ศีล)	สัมมาวาจา
	สัมมาสังกัปปะ		สัมมากัมมันตะ
			สัมมาอาชีวะ
ศีล	สัมมาวาจา	อธิจิตตสิกขา (สมาธิ)	สัมมาวายามะ
	สัมมากัมมันตะ		สัมมาสติ
	สัมมาอาชีวะ		สัมมาสมาธิ
สมาธิ	สัมมาวายามะ	อธิปัญญาสิกขา (ปัญญา)	สัมมาทิฏฐิ
	สัมมาสติ		สัมมาสังกัปปะ
	สัมมาสมาธิ		

ตารางที่ 1 สรุปภาพรวมการแบ่งของมรรคแปดและไตรสิกขา

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

จากตารางข้างต้นสามารถอธิบายได้ว่า การจัดเรียงลำดับของมรรคตามกรอบทั้งสองนั้น มีการเรียงลำดับต่างกันอยู่คือ กรอบของไตรสิกขานำเอามรรคมาปฏิบัติให้เกิดปัญญาในตอนสุดท้าย และเริ่มต้นโดยการทำให้คนอยู่ในพฤติกรรมที่เหมาะสมคือศีล แล้วจึงนำไปสู่การพัฒนาปัญญา กล่าวโดยย่อได้ว่า เมื่อคนประพฤติอย่างมีศีล ย่อมทำให้ใจนั้นเกิดสมาธิ และเมื่อใจเกิดสมาธิจึงทำให้เกิดการคิดอย่างมีปัญญา และเมื่อได้ปัญญาแล้วจึงนำไปสู่การตั้งต้นของมรรค นั่นคือมีสัมมาทิฏฐิแล้วจึงค่อยเข้าสู่องค์อื่น ๆ ต่อไป ในขณะที่กรอบของมรรคแปดนั้น เริ่มต้นด้วยหมวดปัญญาก่อนเพื่อเป็นการกำหนดผู้ปฏิบัติว่าควรมีความเข้าใจและความเชื่อที่ถูกต้อง จึงกำหนดให้สัมมาทิฏฐิเป็นจุดเริ่มต้นเป็นข้อแรกที่จะนำไปสู่พื้นฐานและรากฐานขั้นต้น ดังที่ พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตฺโต) ได้กล่าวไว้ว่า

มรรคคือระบบความคิดและการกระทำหรือการดำเนินชีวิต ที่ตรงจุดพอเหมาะพอดีให้ได้ผลสำเร็จตามเป้าหมาย คือ ความดับทุกข์นี้จึงเป็นทางสายกลางหรือมัชฌิมาปฏิปทา

อนึ่ง โดยเหตุที่ทางสายกลางเป็นทางที่มีจุดหมายแน่ชัดหรือความเป็นสายกลางขึ้นอยู่กับความมีเป้าหมายที่แน่ชัด ผู้ปฏิบัติจึงต้องรู้จุดหมายจึงจะเดินทางได้ คือเมื่อจะเดินทางก็ต้องรู้ว่าตนจะไปไหน ด้วยเหตุนี้ ทางสายกลางจึงเป็นทางแห่งปัญญา และจึงเริ่มต้นด้วยสัมมาทิฏฐิ คือ เริ่มต้นด้วยความเข้าใจปัญหาของตน และรู้จุดหมายที่จะเดินทางไป

(พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตฺโต), 2555: 526)

มีความสอดคล้องกับแนวคิดของ พิชิต ชัยเสรี ที่ได้กล่าวไว้ว่า *"สัมมาทิฏฐินี้ ทรงแสดงไว้เป็นอันดับแรก ก็เพราะเป็นบ่อเกิดแห่งกุศลทั้งปวง แม้องค์มรรคอื่น ๆ ถ้าปราศจากสัมมาทิฏฐิแล้วก็ไม่ได้ ดังปรากฏในสุริยูปมาสูตรว่า "ดูกรภิกษุทั้งหลาย เมื่อพระอาทิตย์จะขึ้น สิ่งที่เกิดขึ้นก่อน สิ่งที่เป็นนิมิตมาก่อน คือแสงเงินแสงทองฉันใด สิ่งที่เป็นเบื้องต้นเป็นนิมิตมาก่อนแห่งการตรัสรู้อริยสัจจ์ 4 ตามความเป็นจริงคือสัมมาทิฏฐิฉันนั้น"* (พิชิต ชัยเสรี, 2544: 22) ดังนั้น "ไตรสิกขา" จึงเป็นสิ่งที่สนับสนุนให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ดังที่พระราชนันทมุนีได้กล่าวอธิบายโดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

หลักคำสอนในทางพุทธศาสนาจำง่าย ๆ ว่า ศีล สมาธิ ปัญญา เป็นหลักสำคัญ แต่ในการเรียงตามทฤษฎีนั้น เริ่มต้นด้วยศีล แล้วจึงตามด้วยสมาธิ

และปัญญา แต่หากเรียงตามแบบปฏิบัติ ต้องเอาปัญญาขึ้นหน้าแล้วจึงเป็นศีล และสมาธิตามลำดับ เหตุที่ต้องนำปัญญาขึ้นต้นนั้น เพราะต้องใช้ปัญญาก่อนที่จะลงมือปฏิบัติได้ (พระราชนันทมุนี, 2520: 152-153)

พระธรรมกวี เจ้าอาวาสวัดราชาธิวาสราชวรวิหาร กล่าวไว้ว่า

องค์มรรค ปัญญาขึ้นก่อนนะ ตัวบุคคลที่จะเห็น ศีลก็ดี สมาธิก็ดี สอนให้ตายหากไม่มีปัญญาก็หมดกัน เพราะฉะนั้นระดับคนที่จะฟังกันรู้เรื่องอริยมรรค ไม่ใช่พูดกันแบบอุปโลกน์ การแบ่งแบบไตรลักษณ์หากพูดกันตามลำดับหนะไม่ผิดเลย ที่เริ่มด้วยศีล สมาธิ ปัญญา เพราะในการรักษาศีล 5 ศีลจะตั้งอยู่ได้ยังไง ถ้าศีลนั้นไม่มีสัจจะ ศีลตั้งสักข้อได้ไหม ศีล 5 ข้อ พอลุกขึ้นก็หมดแล้ว เพราะมันไม่มีปัญญา สติ ดังนั้น ต้องมีสัจจะ ศีลเจริญได้ อยู่ได้เพราะสัจจะและมีตัวอื่นอีกที่ห้อมล้อมศีล ก็มีหิริโอตัปปะด้วย ดังตัวอย่างพระปาราชิก ก็ต้องถามว่ามีหิริมีไหม โอตัปปะมีไหม สติมีไหม เท่านั้นหนะ

(พระธรรมกวี, สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2560)

พระปริยัติธรรมธาดา (เจ้าคุณทองคำ) รองเจ้าอาวาสวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนารามราชวรวิหาร

ปัญญาขึ้นก่อนเสมอ เพราะปัญญาต้องนำ เมื่อมีปัญญา สิ่งอื่นจะตามมา แต่การจัดยึดข้อปฏิบัติตามหลักไตรลักษณ์นั้นก็ถูก ไม่ได้ผิดอะไร แต่ถ้าต้องปฏิบัติมัชฌิมาปฏิปทาแล้วต้องเริ่มด้วยปัญญาหรือบางทีก็ต้องดูที่ผู้ปฏิบัติ หากผู้ปฏิบัตินั้นไม่เหมาะกับการเริ่มต้นด้วยปัญญา ก็ต้องเริ่มด้วยศีล เป็นต้น

(พระปริยัติธรรมธาดา, สัมภาษณ์, 27 พฤศจิกายน 2559)

การเจริญมรรคมีองค์แปดนั้น ควรดำเนินการด้วยการเริ่มต้นการศึกษาอริยสัจสี่ เพื่อให้มีความรู้ในอริยสัจสี่ จากนั้นจึงเข้าเรื่องศีล ด้วยการเจริญสติและสมาธิ ในการคุมการกระทำต่าง ๆ ทางกาย วาจาและใจให้เป็นไปตามโอวาทปฏิโมกข์ โดยมรรคข้อที่ 1 - 2 เป็นเรื่องของปัญญาทางธรรม มรรคข้อที่ 3 - 5 เป็นเรื่องของศีลหรือความประพฤติดีทางวาจาและกาย ส่วนมรรคข้อที่ 6 - 8

เป็นเรื่องของสมาธิ ซึ่งหมายถึงการบำเพ็ญเพียรทางจิตใจ ดังนั้น การเริ่มต้นศึกษาอริยสัจสี่ จึงเป็นการเริ่มปฏิบัติตามมรรคข้อที่ 1 ซึ่งเป็นผลให้เกิดความเห็นชอบ ดับอวิชชา ดับความหลงหรือดับความเห็นผิดให้หมดไปได้ ดังที่พระพรหมบัณฑิต (ประยูร ธมฺมจิตฺโต) อธิบายว่า

> *ทางสายกลางเป็นทางแห่งปัญญาที่เริ่มต้นด้วยความรู้ที่ถูกต้องว่าอะไรเป็นความดี จากนั้น จึงคิดดี พูดดี และทำดี ตามกันมาเป็นขบวน กล่าวคือ ความรู้ที่ถูกต้องเป็นสัมมาทิฏฐิ การคิดเป็นสัมมาสังกัปปะ การพูดดีเป็นสัมมาวาจา และการทำดีเป็นสัมมากัมมันตะ องค์แห่งมรรค 8 เกิดขึ้นเป็นกระบวนธรรมอย่างนี้* (พระพรหมบัณฑิต (ประยูร ธมฺมจิตฺโต), 2556: 339)

ดังนั้น ทางสายกลางคือ มรรคมีองค์แปด อันเป็นความถูกต้อง 8 ประการที่รวมเข้าด้วยกันเป็นทางสายเดียว ซึ่งเป็นหัวใจของพระพุทธศาสนาในส่วนของหน้าที่ เพราะธรรมะคือหน้าที่ตามธรรมชาติ จึงถือเป็นการกระทำที่ถูกต้องตามกฎธรรมชาติที่มุ่งให้มนุษย์สามารถดับทุกข์ได้ (พุทธทาส อินฺทปญฺโญ, 2512: 213)

ดังที่กล่าวข้างต้นว่า มรรคอันมีองค์แปดนี้คือ สัจธรรมข้อที่สี่แห่ง “อริยสัจ”หรือความจริงอันทรงคุณค่าที่สุดในศาสนานี้ โดยสัจธรรมข้อสุดท้ายคือ “ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา” (แนวทางการฝึกเพื่อถึงการดับทุกข์ ตรงกับภาษาอังกฤษว่า The path of practice for sufferring cessation) นี้ การจะพ้นห้วงทุกข์ได้จึงต้องใช้วิธี “ปฏิปทา” ด้วย “สมาธิภาวนา” โดยอาศัยแนวทางแห่ง “โพธิปักขิยธรรม” เท่านั้น ฉะนั้นในท้ายที่สุด แม้แต่มรรคแปดยังต้องอาศัย “สมาธิภาวนา” เป็นสาระสำคัญ เพื่อนำไปสู่ความสำเร็จอันยิ่งใหญ่คือ การดับทุกข์ทั้งมวลของตนโดยสิ้นเชิง (สัญชัย บุณฑริกสวัสดิ์, 2553: 177) รายละเอียดของมรรคแปดหรือทางสายกลาง พระพุทธเจ้าทรงตรัสอธิบายเกี่ยวกับมรรคแปด ไว้ในมหาสติปัฏฐานสูตรและเอกสารต่าง ๆ ตามลำดับข้อต่อไปนี้

องค์มรรคที่ 1 สัมมาทิฏฐิ (สมฺมาทิฏฺฐิ)

สัมมาทิฏฐิ หมายถึง ความเห็นชอบ โดยใช้ปัญญาในการเห็นชอบ อันถูกต้องตามสัจธรรมแห่งพระศาสนา ดังที่พระพุทธเจ้าตรัสสอนเรื่องความเห็นชอบว่า *“ภิกษุทั้งหลาย สัมมาทิฐิคืออะไร? ความรู้ในทุกข์ ความรู้ในทุกขสมุทัย ความรู้ในทุกขนิโรธ ความรู้ในทุกขนิโรธคามินีปฏิปทานี้ เรียกว่าสัมมาทิฐิ”* (พระธรรมปิฎก (ป.อ.ปยุตฺโต), 2544: 230) หรือการมีปัญญาความรู้ในอริยสัจสี่

(ความจริงอันประเสริฐ) ซึ่งเกิดจากการศึกษาอริยสัจสี่ โดยพิจารณาให้เห็นเบญจขันธ์ว่าเป็นทุกข์ สมุทัย นิโรธ มรรค (พระอุบาลีคุณูปมาจารย์ (จันทร์ สิริจนฺโท, 2551: 342) นอกจากนี้ สัญชัย บุณฑริกสวัสดิ์ ได้อธิบายเพิ่มเติมว่าสัมมาทิฏฐิคือการสร้างและดำรงความเห็นที่ถูกต้องเกี่ยวกับโลกและชีวิตให้ละเอียดอ่อนจนถึงโลกุตรธรรมด้วยฌานดังนี้

สัมมาทิฏฐิ การสร้างและดำรงความเห็นที่ถูกต้องเกี่ยวกับโลกและชีวิต (อาสยะ) ในฐานะผู้ปฏิบัติธรรมถึงขึ้น “ฌายี” แล้วนั้น ต้องดำรงความเห็นที่ละเอียดอ่อนลึกลงไปสู่โลกุตรธรรม โดยอาศัยสิ่งต่าง ๆ ต่อไปนี้

(1) เจโตวิมุติในฌานที่ 4

(2) อธิปัญญาในฌานที่ 5 ถึง 8

(3) การฟังธรรมโดยตรงกับพระพุทธเจ้า

(4) ศรัทธาอันแรงกล้าต่อพระพุทธเจ้า

ความเห็นที่ถูกต้องจริง ๆ ในพุทธธรรมจึงต้องสร้างด้วย “ฌาน” มิใช่ความเห็นของสามัญมนุษย์ที่มิได้ปฏิบัติธรรม

(สัญชัย บุณฑริกสวัสดิ์, 2553: 61-62)

พระพุทธองค์ทรงตรัสอธิบายเรื่องสัมมาทิฏฐิที่แบ่งออกเป็น 2 อย่างคือ สัมมาทิฏฐิที่มีอาสวะ (มีกิเลส) เป็นฝ่ายบุญที่อำนวยผลแก่ขันธ์ (ปุญฺญภาคิยา อุปธิเวปกฺกา) และสัมมาทิฏฐิที่เป็นอริย คือการไม่มีกิเลส เป็นโลกุตระ ดังนั้น สัมมาทิฏฐิที่เป็นอริยะประกอบด้วยลักษณะ 6 อย่าง ดังปรากฏในมหาจัตตารีสกสูตร พระบาลี พระสุตตันตปิฎก 6 เล่มที่ 14 ในพระไตรปิฎกสำหรับผู้เริ่มศึกษา 10 โดยอุทัย บุญเย็น กล่าวว่า

สัมมาทิฐิที่เป็นอริยะประกอบด้วยลักษณะ 6 คือ

1. ปัญญา (รู้เห็นตามความเป็นจริง, รู้ชัด)

2. ปัญญินทรีย์ (มีปัญญาเป็นใหญ่)

3. ปัญญาพละ (มีปัญญาเป็นกำลัง)

4. ธัมมวิจยสัมโพชฌงค์ (ค้นคิดในอริยสัจ 4)

5. สัมมาทิฐิ (เห็นถูกต้องตามแนวอริยมรรค)

6. มัคคังค์ (เป็นองค์ธรรมในอริยมรรค) (อุทัย บุญเย็น, 2545: 4)

โดยสัมมาทิฏฐิสามารถแบ่งออกเป็น 3 ระดับ คือ กัมมัสสกตาปัญญา วิปัสสนาปัญญาและโลกุตรปัญญา ตามที่ พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายไว้ดังนี้

กัมมัสสกตาปัญญา ได้แก่ ความเห็นความรู้ในเรื่องกรรมวาที เป็นต้น ทรงแสดงในมหาจัตตาพสกสูตรว่าเป็นสัมมาทิฏฐิที่ยังเป็นสาสวะ คือยังให้ผลแก่ขันธ์ มีการเวียนว่ายตายเกิด เป็นต้น

วิปัสสนาปัญญา ได้แก่ ความเห็นความรู้ในวิปัสสนาภูมิทั้งหลาย มีขันธ์ ธาตุ อายตนะ เป็นต้น ปัญญาระดับนี้ย่อมเกิดแก่ผู้ปรารภความเพียรในวิปัสสนากรรมฐานซึ่งมี รูป นาม เป็นอารมณ์

โลกุตตรปัญญา ได้แก่ ความเห็นแจ้งแทงตลอดในอริยสัจจ์ 4 ขณะที่เป็นมัคคสมังคี สามารถประหารกิเลสลงได้เด็ดขาด จัดเป็นสัมมาทิฏฐิที่เป็นอนาสวะ คือ ไม่ให้ผลแก่ขันธ์ มีการทำลายสังสารวัฏฏ์ เป็นต้น

(พิชิต ชัยเสรี, 2544: 21-22)

จากระดับดังกล่าวนั้นแสดงให้เห็นว่า สัมมาทิฏฐิจึงเป็นสิ่งที่ทำให้คนถึงพร้อมด้วยปัญญาและใช้ปัญญาเป็นเครื่องนำทางชีวิต อันมีอิสระเสรีทางด้านปัญญา หรืออาจกล่าวอีกนัยคือ ระดับพัฒนาของสัมมาทิฏฐิสามารถแบ่งออกเป็น 2 ระดับอย่างชัดเจนคือ สัมมาทิฏฐิระดับโลกีย์ (กัมมัสสกตาสัมมาทิฏฐิ) เป็นระดับบุคคลอยู่ในขั้นมีจริยธรรมที่ระลึกรู้ถึงการกระทำและผลของการกระทำ มีความรับผิดชอบและทัศนคติตามทำนองคลองธรรม ส่วนสัมมาทิฏฐิระดับโลกุตระ (สัจจานุโลมิกญาณ) เป็นระดับสูงอยู่ในขั้นของสัจธรรมที่มีความรู้และความเข้าใจในสิ่งทั้งหลายตามความเป็นจริงดังที่ บรรจง อมรชีวิน ได้อธิบายไว้ว่า ระดับพัฒนาของสัมมาทิฏฐิแบ่งออกเป็น 2 ระดับดังนี้

ระดับพัฒนาของสัมมาทิฏฐิ สามารถแบ่งออกเป็น 2 ระดับคือ

1. สัมมาทิฏฐิระดับโลกีย์ (กัมมัสกตาสัมมาทิฏฐิ) เป็นระดับบุคคล เป็นพวกที่เชื่อหรือรับรู้การกระทำและผลการกระทำของตน มีสำนึกในความรับผิดชอบต่อการกระทำของตน ทั้งนี้ ทัศนะ ความคิดเห็น แนวความคิด ทฤษฎี ความเชื่อถือ ความนิยม ค่านิยม อยู่ในระดับเห็นชอบตามคลองธรรม หากสรุปรวมอยู่ในชั้นของการมีจริยธรรม

> *2. สัมมาทิฏฐิระดับโลกุตระ (สัจจานุโลมิกญาณ) ระดับนี้ถือเป็นระดับสูง ที่มองอะไรอย่างที่มันเป็นด้วยความเข้าใจ เห็นสิ่งต่าง ๆ ทั้งหลายเป็นไปตามเหตุปัจจัย ไม่ทำตัวไปตามความชอบความชังของตนเอง หรืออยากให้มันเป็นไปตามที่ตนเองต้องการ กล่าวโดยรวมก็คือการที่คนเรามีทักษะแนวความคิด มองสิ่งต่าง ๆ ด้วยความรู้ความเข้าใจ สอดคล้องกับความเป็นจริงแห่งธรรมดา การมีสัมมาทิฏฐิในระดับนี้จึงเป็นขั้นของสัจธรรม*
>
> (บรรจง อมรชีวิน, 2558: 72)

ปัจจัยที่จะให้เกิดสัมมาทิฏฐิ จากพระสุตตันตปิฎก เล่ม 4 มัชฌิมนิกาย ฉบับบาลี เล่ม 12 มูลปัณณาสก์ ได้กล่าวไว้ว่าการตอบคำถามของพระสารีบุตร ในคำถามของพระมหาโกฏฐิตะนั้น แบ่งออกเป็น 2 อย่างคือ *"ปรโตโฆสะ แปลว่า เสียงจากผู้อื่น นั่นคือ คำแนะนำสั่งสอนจากกัลยาณมิตร ซึ่งได้แก่ การฟังธรรมนั่นเอง และโยนิโสมนสิการ แปลว่า การทำในใจโดยแยบคาย ซึ่งหมายถึงการใช้ความคิดอย่างถูกวิธี รู้จักคิดหาเหตุผล สืบค้นหาที่มาจนรู้ตามความเป็นจริง"* (อุทัย บุญเย็น, 2545: 13-14) และสัมมาทิฏฐินั้นต้องประกอบด้วย ศีล สุตะ (การศึกษาสดับตรับฟัง) สากัจฉา (การสนทนาแลกเปลี่ยนความเห็นทางธรรม) สมถะ (ฌานสมาบัติที่มีวิปัสสนารองรับ) และวิปัสสนา (ความเห็นแจ้งด้วยปัญญา) นอกจากนี้ ในพระสุตตันตปิฎก เล่ม 7 สังยุตตนิกาย สคาถวรรค ฉบับบาลี เล่ม 15 ได้มีการเปรียบเปรยสัมมาทิฏฐิเป็นสารถีในการตอบคำถามของพระองค์ ที่มีเทวดาองค์หนึ่งทูลถามพระองค์ในอัจฉราสูตรว่า จะทำอย่างไรจึงจะหนีออกจากป่าปีศาจสิงในป่าทึบแห่งความลุ่มหลงและเคล้าคลอด้วยนางอัปสรประโคมเพลง พระองค์จึงตรัสตอบไปดังข้อความว่า

> *พระองค์ตรัสตอบว่า ทางสายนั้น (อริยมรรค) ได้ชื่อว่าเป็นทางตรงทิศนั้น (นิพพาน) ได้ชื่อว่าเป็นทิศที่ปลอดภัย รถคันนั้น (อริยมรรค) ส่งเสียงออดแอด มีธรรมเป็นล้อ มีหิริเป็นขอบข้าง มีสติเป็นเกราะหุ้ม มีสัมมาทิฐิเป็นสารถี ใครมีรถชนิดนี้ไม่ว่าหญิงหรือชาย ย่อมไปถึงที่หมายคือนิพพานได้*
>
> (อุทัย บุญเย็น, 2545: 45)

ดังนั้น การดำเนินชีวิตที่ดีงามในทางพุทธศาสนาก็คือ การดำเนินชีวิตที่ถูกต้องและการที่จะดำเนินชีวิตให้ถูกต้องได้คือ การที่จะต้องรู้จักคิดและคิดให้เป็น เพราะหากคิดได้อย่างถูกต้องแล้ว

สิ่งต่าง ๆ ทั้งหลายจะดำเนินไปได้ตามสภาวะที่เป็นจริง โดยอาศัยปัจจัยที่ก่อให้เกิดสัมมาทิฏฐินั้น สามารถแบ่งออกเป็น 2 อย่างคือ ปัจจัยภายนอก (ปรโตโฆสะ) เป็นปัจจัยที่มีอิทธิพลรอบตัวเรา เช่น พ่อ แม่ ญาติ เพื่อน สังคม วัฒนธรรม อันจะหล่อหลอมและโน้มน้าวให้ไปในทางดีหรือไม่ดีก็ได้ ส่วนปัจจัยต่อไปคือ ปัจจัยภายใน (โยนิโสมนสิการ) คือ ปัจจัยที่เกี่ยวกับตัวของเราเอง ในการที่จะรู้จักคิดถูกวิธี ฉะนั้น สัมมาทิฏฐิจะเกิดขึ้นได้ด้วยปัจจัยทั้งสองอย่างนี้

ความเห็นชอบในพุทธศาสนา จึงเป็นเรื่องที่สามารถสัมผัสได้ด้วยการคิด ตรึกตรอง ดังคำตอบของพระสารีบุตรที่ตอบคำถามให้แก่พระมหาโกฏฐิตะในเรื่องสัมมาทิฏฐิที่จะสามารถพาไปให้บรรลุถึงเจโตวิมุตติและปัญญาวิมุตติต้องประกอบด้วย 5 ส่วนที่กล่าวไว้ในพระสุตตันตปิฎก เล่ม 4 มัชฌิมนิกาย ฉบับบาลี เล่ม 12 มูลปัณณาสก์ดังนี้

สัมมาทิฐินั้นประกอบด้วย

1. ศีล

2. สุตะ (การศึกษาสดับตรับฟัง)

3. สากัจฉ (การสนทนาแลกเปลี่ยนความเห็นทางธรรม)

4. สมถะ (ฌานสมาบัติที่มีวิปัสสนารองรับ)

5. วิปัสสนา (ความเห็นแจ้งด้วยปัญญา)

(อุทัย บุญเย็น, 2545: 14)

กล่าวโดยสรุป เพื่อพ้นจากความทุกข์ โดยมีกระบวนการเริ่มต้นจากขั้นพื้นฐานคือ *"การเห็นหลักกรรม และการเห็นอริยสัจสี่"* (พระธรรมโกศาจารย์ (ปัญญานันทภิกขุ), 2543: 47) ซึ่งก็คือ ลำดับที่หนึ่งเป็นการรู้ทุกข์ว่าคือตัวปัญหาหรือสภาวะที่ตั้งแห่งทุกข์ ลำดับที่สองเป็นการรู้สมุทัย คือรู้เหตุเกิดของปัญหาที่มาจากตัณหา 3 อันประกอบด้วย กามตัณหา (อยากในอารณ์) ภวตัณหา (อยากในภพ) วิภวตัณหา (อยากดับสูญ) ลำดับที่สามเป็นการรู้ความดับของปัญหาหรือดับตัณหา และลำดับที่สี่เป็นการรู้ข้อปฏิบัติให้ถึงความดับของปัญหาเพื่อให้ถึงความพ้นทุกข์ โดยการเห็นในไตรลักษณ์คือ อนิจจัง ทุกขตา อนัตตา รวมถึงการเห็นในปฏิจจสมุปบาทคือ เห็นว่าสิ่งทั้งหลายหรือการเกิดทุกข์นั้นอาศัยปัจจัยที่เกี่ยวเนื่องและต่อเนื่องกันมา โดยทั้งสองข้อนี้จึงเป็นการทำความเข้าใจเพื่อไปสู่ความเห็นชอบขั้นสูง ความเห็นชอบจึงเป็นขั้นตอนของการปฏิบัติตามมรรคมีองค์แปด หากปฏิบัติโดยไม่มีความรู้ในอริยสัจสี่อย่างถูกต้อง ก็อาจส่งผลเสียให้กับการปฏิบัติธรรม ดังนั้น การมีความรู้ในอริยสัจสี่

ก่อนเข้าสู่การปฏิบัตินั้นถือเป็นสิ่งสำคัญที่สุด ในการที่จะรู้ถึงตัวปัญหา รู้เหตุเกิดของปัญหา รู้ความดับของปัญหาและรู้ข้อปฏิบัติให้ถึงความดับของปัญหา ซึ่งสอดคล้องกับพระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตฺโต) ได้กล่าวอุปมาไว้ว่า *“เปรียบเทียบกับการเดินทาง สัมมาทิฐิเป็นเหมือนไฟส่องทางหรือเข็มทิศให้เห็นทางและมั่นใจในทางอันถูกต้องที่จะนำไปสู่จุดหมาย”* (พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตฺโต), 2555: 556)

องค์มรรคที่ 2 สัมมาสังกัปปะ (สมฺมาสงฺกปฺโป)

สัมมาสังกัปปะ หมายถึง ความคิดชอบ ความดำริในทางที่ชอบ ความนึกคิดหรือความมุ่งหวัง กล่าวคือ การดำริที่จะดึงกายและจิตของตนให้พ้นจากกิเลส ดังที่ พระอุบาลีคุณูปมาจารย์ (จันทร์ สิริจนฺโท) ได้ให้ความหมายไว้ว่า *“ความดำริชอบนั้น คือ ความดำริสัมปยุตด้วย วิเวกและเมตตา กรุณา สำเร็จมาแต่โสภณเจตสิก ห่างไกลแต่อกุศลเจตสิกนี้เอง ชื่อว่า สมฺมาสงฺกปฺโป”* (พระอุบาลีคุณูปมาจารย์ (จันทร์ สิริจนฺโท), 2551: 341-343) อีกนัยหนึ่งคือ การคิดละความโลภและความโกรธ จนถึงขั้นไม่เบียดเบียนตนเองหรือผู้อื่น เพราะการคิดดังกล่าว เกิดขึ้นเนื่องจากมีความเห็นชอบ (มีวิชชา) ถ้าไม่มีความเห็นชอบ ความดำริชอบมิอาจบังเกิดดังที่พระพุทธเจ้าทรงตรัสสอนเรื่องดำริชอบไว้ว่า *“ภิกษุทั้งหลาย สัมมาสังกัปปะเป็นไฉน? เนกขัมมสังกัปป์ อพยาบาทสังกัปป์ อวิหิงสาสังกัปป์ นี้เรียกว่า สัมมาสังกัปปะ”* (พระธรรมปิฎก (ป.อ.ปยุตฺโต), 2544: 273) โดยสัมมาสังกัปปะเป็นองค์มรรคประการที่สอง จัดอยู่ในหมวดปัญญาเช่นเดียวกับสัมมาทิฏฐิ และอยู่ในประเภทสัมมาสังกัปปะที่ไม่มีอาสวะ หมายถึงการดำริในการออกจากกาม ไม่พยาบาทและไม่เบียดเบียนผู้อื่น พระพุทธองค์จึงสอนให้คิดในทางที่ชอบ เพื่อให้หลุดพ้นจากการอยู่ภายใต้ภาวะอารมณ์ ประกอบด้วยความคิดในทางที่ชอบ 3 ประการ ดังข้อความที่ปรากฏใน พระสุตตันตปิฎก เล่ม 6 มัชฌิมนิกาย เล่มที่ 14 พระไตรปิฎกสำหรับผู้เริ่มศึกษา โดย อุทัย บุญเย็น ความว่า

สัมมาสังกัปปะ ที่ไม่มีอาสวะ (ฝ่ายบุญ, อำนวยผลแก่ขันธ์) มี 3 อย่าง คือ

1. ดำริในเนกขัมมะ (ดำริปลีกออกจากกาม)

2. ดำริในความไม่พยาบาท

3. ดำริในความไม่เบียดเบียน (อุทัย บุญเย็น, 2545: 5)

ความคิดทั้ง 3 ข้อนี้ เป็นความคิดในทางที่ชอบ อันเป็นแนวทางที่ทำให้ใจออกห่างจากกิเลสได้ โดยความคิดและความหมายของแต่ละข้อนั้นสามารถอธิบายได้ดังนี้

ข้อที่ 1 การคิดออกจากกามนั้น “กาม” หมายถึง ความใคร่ ความอยาก ความใคร่ในอันที่จักพบปะสนทนากัน อยู่ร่วมกันฉันคนคู่ (เรียกว่า “เสพกาม”) เป็นสิ่งที่สามารถเกิดขึ้นได้เองในจิตใจและการดำรงชีวิตทั้งในมนุษย์และสัตว์ทั้งหลาย สอดคล้องกับคำบรรยายของ พระราชนันทมุนี (ปัญญานันทภิกขุ) ว่า *“ความปรารถนาที่เรียกว่า “กามคุณ 5” คือ รูป เสียง กลิ่น รส การถูกต้องทางกายประสาท”* (พระราชนันทมุนี (ปัญญานันทภิกขุ) อ้างถึงใน เรือนธรรม, 2550: 75) ดังนั้น ทั้งหญิงและชายต่างมีกามคุณและความปรารถนาแก่เพศตรงข้ามซึ่งกันและกัน แต่หากเป็นอำนาจกิเลสสำหรับผู้ครองเรือนแล้ว การเสพกามตามธรรมชาตินั้น เป็นไปเพื่อประโยชน์แก่การสืบพันธุ์ ไม่จัดว่าเป็นการเสียหาย

ดังนั้น ในการที่คิดออกจากกามนั้น ต้องพิจารณาแยกแยะกามคุณ โดยการเพ่งพิจารณาให้พบความจริงในสิ่งนั้น ๆ ดังข้อความในมหาทุกขักขันธสูตรว่า

> *ดูก่อนภิกษุ กามคุณมี 5 อย่างคือ รูปที่มองเห็นด้วยตา เสียงที่ฟังด้วยหู กลิ่นที่ดมได้ด้วยจมูก รสที่แตะได้ด้วยลิ้น ผัสสะที่แตะต้องกันด้วยกาย ทั้ง 5 อย่างนี้ เป็นที่ปรารถนารักใคร่เจริญใจของสัตว์ทั้งหลาย เป็นสิ่งที่ก่อให้เกิดความพอใจแก่สัตว์ทั้งหลายนัก เรียกว่า กามคุณ* (เรือนธรรม, 2550: 75)

ข้อที่ 2 การคิดไม่พยาบาท เพราะความพยาบาทเป็นเรื่องที่เกี่ยวเนื่องหรือมีฐานจากความโทสะ เป็นอารมณ์ที่ทำให้นึกถึงความแค้นใจ เพราะความพยาบาทเป็นเรื่องที่ผูกติดในจิตใจเป็นสิ่งที่ทำให้ความโกรธ เกลียดนั้นไม่มีวันสิ้นสุด ซึ่งเป็นฐานของอกุศล พยาบาทเป็นตัวนิวรณ์กั้นจิตมิให้บรรลุคุณธรรมได้ โดยในทางพุทธศาสนาถือว่าการไม่พยาบาทปองร้ายเป็นคุณธรรมชั้นสูงทางด้านจิตใจ ดังนั้น การไม่คิดพยาบาทคือ การสอนไม่ให้มีการผูกเวร สอนให้มีแต่ความรักสามัคคีต่อกัน รู้จักให้อภัย อันเป็นวิธีในการยับยั้งความพยาบาทได้

ข้อที่ 3 การคิดไม่เบียดเบียน เป็นผลสืบเนื่องจากความคิดพยาบาท เพราะความคิดพยาบาทเป็นความคิดการเบียดเบียนทั้งทางกายและวาจา โดยสามารถจำแนกออกเป็น 3 อย่าง ได้แก่ การเบียดเบียนในทางกาย การเบียดเบียนในทางทรัพย์ การเบียดเบียนในทางกาม ดังคำอธิบายของพระราชนันทมุนี (ปัญญานันทภิกขุ) ว่า

ความพยาบาทปองร้ายดังกล่าวมา เกิดจากการเบียดเบียนกัน เมื่อมีการเบียดเบียนกันในทางกาย เช่น ทำร้ายร่างกายกันบ้าง ล้างผลาญชีวิตกันบ้าง เบียดเบียนกันในทางทรัพย์ เช่น ลักโกง การเบียดบังเอารัดเอาเปรียบกันในทางทรัพย์ หรือการหักหลังกันในเมื่อทำสัญญาค้าขายกัน เบียดเบียนกันในทางกาม เช่น ประพฤติล่วงเกินลูกเขา เมียเขาบ้าง การเบียดเบียนทั้ง 3 อย่างนี้ ทำกันด้วยกายบ้าง วาจาบ้าง อันเป็นผลเนื่องมาจากใจคิดในทางเบียดเบียน ก่อให้เกิดผลทางกายทางวาจา

(พระราชนันทมุนี (ปัญญานันทภิกขุ) อ้างถึงใน เรือนธรรม, 2550: 91)

ฉะนั้น การที่พระองค์ทรงสอนให้มนุษย์งดเว้นจากคิดพยาบาท อันเป็นการห้ามใจประการหนึ่งแล้วการที่มนุษย์คิดในการไม่เบียดเบียนแก่บุคคลใด ก็จะทำให้โลกสงบสุข เพราะการเบียดเบียนเป็นสาเหตุให้เกิดการเบียดเบียนตอบ ดังนั้น ความคิดที่ถูกต้องจึงเป็นแนวของใจที่บริสุทธิ์ พ้นจากบาปอกุศล อันเป็นประโยชน์แก่มนุษย์เอง ซึ่งสัมมาสังกัปปะตรงข้ามกับมิจฉาสังกัปปะประกอบด้วย 3 อย่างด้วยกันคือ การดำริในกาม การดำริในพยาบาท และการดำริในความเบียดเบียน (วิหิงสา)

ส่วนสัมมาสังกัปปะที่เป็นอริยะนั้น ประกอบด้วยลักษณะ 7 อย่าง ดังพระสุตตันตปิฎก เล่ม 6 มัชฌิมนิกาย ฉบับบาลี เล่มที่ 14 ได้กล่าวอธิบายว่า

สัมมาสังกัปปะที่เป็นอริยะ ประกอบด้วยลักษณะ 7 อย่างคือ

1. ตรึก (ตกฺโก)

2. คิดนึก (วิตกฺโก)

3. ดำริ (สงฺกปฺโป)

4. ดิ่งลง (อปฺปนา)

5. แน่วนิ่ง (พฺยปฺปนา)

6. จ่อจิต (เจตโส อภินิโรปนา)

7. ปรุงแต่งวาจา (วจีสงฺขาโร-อรรถกถากล่าวว่าเมื่อมีการคิดนึก(วิตก)ก็มีวจีสังขารโลกิยวิตกปรุงแต่งวาจาส่วนโลกุตร วิตกไม่ปรุงแต่ง ถึงกระนั้นโลกุตรวิตกก็ได้ชื่อว่าวจีสังขารอยู่นั่นเอง)

(อุทัย บุญเย็น, 2545: 6)

นอกจากนี้ พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายถึงสัมมาสังกัปปะนั้นหมายถึงความดำริชอบคือ การมีความรู้สึกนึกคิดในทางที่ถูกต้อง อันเป็นอุปการะแก่กุศล 3 อาการคือ

เนกขัมมวิตก-ตรึกออกจากกาม เห็นโทษของกามและการพัวพันในกาม

อัพยาปาทวิตก-ตรึกไม่ปองร้าย เห็นโทษของโทสะ เห็นคุณของเมตตา 13

อวิหิงสาวิตก-ตรึกไม่เบียดเบียน ดำริประกอบไปด้วยความกรุณา 14

(พิชิต ชัยเสรี, 2544: 22)

ดังนั้น การที่จะมุ่งสู่เป้าหมายสูงสุดในพระพุทธศาสนาอย่างมั่นคง สัมมาสังกัปปะเป็นข้อหนึ่งที่สำคัญในการคิดที่จะขจัดสิ่งปนเปื้อนในจิตใจให้หมดไปด้วยการปฏิบัติสมาธิ ตามที่ สัญชัย บุณฑริกสวัสดิ์ ได้อธิบายไว้ว่า

สัมมาสังกัปปะ

การดำรงความมุ่งหมายที่จะขจัดสิ่งปนเปื้อนในจิต (อาสวะ) ให้หมดไป ซึ่งนั่นก็คือการปฏิบัติด้วยสมาธิให้จิตมีความบริสุทธิ์...เพราะจิตที่มีความบริสุทธิ์ (ด้วยสมาธิ) ย่อมมีสิทธิ์ที่จะขึ้นไปสถิตในภพสวรรค์ที่สูงขึ้นไปตามลำดับ อันพระไตรปิฎกได้บรรยายลักษณะของสวรรค์ทั้ง 7 ภพ ตามความประณีตของ "ฌาน" แบ่งออกเป็น 16 พรหมภูมิและโลกุตตระ (โลกอันสูงส่ง = Supramundane) อันทรงเรียกว่าเป็น "ภพที่ 8"

(สัญชัย บุณฑริกสวัสดิ์, 2553: 62)

สามารถสรุปได้ว่า สัมมาสังกัปปะ เป็นอีกองค์มรรคแห่งปัญญา คือความคิดและความเห็นที่ถูกต้อง ที่จะทำให้จิตใจสูงขึ้นเพราะการไม่คิดในกามคุณ ไม่คิดพยาบาทและไม่คิดเบียดเบียน จะด้วยกายหรือวาจาก็ดี อันจะส่งผลไปสู่มรรคแห่งความสะอาด สว่างและสงบ

องค์มรรคที่ 3 สัมมาวาจา (สมฺมาวาจา)

สัมมาวาจา หมายถึง พูดชอบหรือวาจาชอบ คือ การพูดจาในทางที่ชอบหรืออาจกล่าวได้ว่า การงดเว้นจากการพูดทุจริต หรือเรียกว่า “วจีทุจริต 4” ซึ่งประกอบด้วยการไม่พูดเท็จ (มุสาวาทา เวรมณี) ไม่พูดส่อเสียดให้แตกร้าว (ปิสุณาย วาจาย เวรมณี) ไม่พูดคำหยาบคาย (ผรุสาย วาจาย เวรมณี) และไม่พูดเพ้อเจ้อ (สัมผัปปลาปา เวรมณี) ดังความหมายของพระอุบาลีคุณูปมาจารย์ (จันทร์ สิริจนฺโท) ว่า*“วจีกรรมชอบนั้น คือ สมาทานเจตนากล่าวแต่วจีสุจริต วิรัติวจีทุจริตเสีย ชื่อว่าสมฺมาวาจา”* (พระอุบาลีคุณูปมาจารย์ (จันทร์ สิริจนฺโท), 2551: 341-343) พระพุทธเจ้าตรัสสอนเรื่องวาจาชอบไว้ว่า *“ภิกษุทั้งหลาย สัมมาวาจาเป็นไฉน นี้เรียกว่าวาจาชอบคือ..เจตนางดเว้นจากการพูดเท็จ...วาจาส่อเสียด...วาจาหยาบคาย...การพูดเพ้อเจ้อ ”* (พระธรรมปิฎก (ป.อ.ปยุตฺโต, 2544: 757) เป็นองค์มรรคประการที่สาม จัดอยู่ในหมวดศีล สัมมาวาจาที่หลุดจากอาสวะ หมายถึง การเจรจาชอบที่เว้นจากการพูด 4 อย่างในพระบาลี พระสุตตันตปิฎก 6 เล่ม 14 ของอุทัย บุญเย็นคือ

เจตนางดเว้นจากการพูดเท็จ
เจตนางดเว้นจากการพูดส่อเสียด
เจตนางดเว้นจากการพูดคำหยาบ
เจตนางดเว้นจากการพูดเพ้อเจ้อ (อุทัย บุญเย็น, 2545: 6)

ส่วนสัมมาวาจาที่เป็นอริยะนั้น ประกอบด้วยลักษณะ 4 อย่างดังที่ปรากฏในพระสุตตันตปิฎก เล่ม 6 มัชฌิมนิกาย ฉบับบาลี เล่ม 14 ไว้ว่า

1. งด (อารติ-หลีกห่าง)
2. เว้น (วิรติ-ไม่เกี่ยวข้อง)
3. เว้นขาด (ปฏิวิรติ-เลิกละ)
4. ตั้งใจงดเว้น (เวรมณี-เจตนางดเว้น)
(ทั้งหมดนี้ หมายถึงการงดเว้นจากมิจฉาวาจาทั้ง 4 อย่างนั้น)

(อุทัย บุญเย็น, 2545: 6)

ทั้งสัมมาวาจาที่มีอาสวะและที่เป็นอริยะนั้นเป็นสัมมาที่ตรงข้ามกับมิจฉาวาจา 4 อย่างคือ การพูดเท็จ พูดส่อเสียด พูดคำหยาบ พูดเพ้อเจ้อ ดังนั้น การพูดจึงถือเป็นเรื่องสำคัญมาก เพราะการ

พูดสามารถสื่อให้เห็นถึงความรู้สึกนึกคิดของผู้พูดได้เป็นอย่างดี โดยการพูดต้องอาศัยปาก ลิ้นและสมอง ดังนั้น การพูดจึงมีคุณและโทษ สามารถนำสุขและทุกข์มาสู่ผู้พูดได้เช่นกัน

ในทางพุทธศาสนาได้กล่าวถึงการพูดของคนไว้ 3 จำพวกคือ กลุ่มที่ 1 คูถภาณี คนปากเหม็น หมายถึงคนกล่าวเท็จ พูดให้โทษต่อตนเองและผู้อื่น ทำให้เกิดความเข้าใจผิด กลุ่มที่ 2 ปุปผภาณี คนปากหอม หมายถึง คนที่พูดแต่ความจริงและกลุ่มที่ 3 มธุภาณี คนปากหวาน หมายถึง เป็นคำพูด ที่ดีสบายหู ฟังแล้วเกิดความรักใคร่ ดังการอธิบายของพระราชนันทมุนี (ปัญญานันทภิกขุ) ว่า

คนปากเหม็น คนแบบนี้ในเวลาเข้าสภาก็ดี เข้าสู่ชุมนุมก็ดี เข้าหมู่ญาติ เข้าหมู่ข้าราชการ เข้าหมู่ของเจ้าของนายก็ดี ถูกนำตัวไปซักถามเป็นพยานก็มักพูดในทางที่ว่า ไม่รู้ ก็บอกว่ารู้ ไม่เห็นก็บอกว่าเห็น หรือรู้บอกว่าไม่รู้ เห็นบอกว่าไม่เห็น เป็นคนกล่าวเท็จทั้งรู้ ๆ อยู่ เพราะเห็นแก่ตนบ้าง เพราะเห็นแก่ผู้อื่นบ้าง เพราะเห็นแก่ทรัพย์สมบัติบ้าง อีกประการหนึ่ง เขาเกิดความโกรธ ความเกลียดขึ้นในใจแล้ว กล่าวคำที่ไม่ควรกล่าวในชุมนุมชน กล่าวคำกระทบตนกระทบท่าน ทำคนให้เข้าใจผิด เกิดผิดพ้องหมองใจกัน อย่างนี้เป็นคนปากเหม็น ไม่มีใครอยากนั่งใกล้ ไม่มีใครอยากฟังคำพูดของเขา

คนปากหอม คือ คนที่พูดแต่ความจริง เขาได้เห็นมาอย่างใดก็พูดไปอย่างนั้น ได้รู้มาอย่างใดก็บอกไปตามรู้ เข้าใจอย่างใดก็บอกไปตามความเข้าใจ ไม่กล่าวคำที่ไม่ควรกล่าว ไม่กล่าวคำที่กระทบกระเทือนใจใคร ๆ แม้แต่น้อย เป็นคนระวังในการที่พูดออกไปเป็นอย่างดีเสมอ การพูดแบบนี้เป็นการพูดปากหอม ใคร ๆ ก็อยากฟัง อยากนั่งใกล้ อยากให้เขาพูดนาน ๆ ถ้าเขาพูดจบแล้วก็มีความเสียดาย อยากให้เขาพูดกันต่อไปอีก

คนปากหวาน เป็นคนที่พูดคำที่สบายหู ดูดดื่ม จับใจ เป็นคำของชาวเมือง เป็นที่ทำให้เกิดความรักความใคร่ พอใจของคนหมู่มาก กล่าวแต่คำจริง คำแท้ เป็นประโยชน์ทั้งผู้พูดและผู้ฟัง อย่างนี้เป็นคนปากหวาน ยิ่งเป็นคนที่มีหน้าที่ติดต่อกับสังคมด้วยแล้ว ควรหาคนปากหวาน ๆ สักหน่อยอย่าเอาปากเปรี้ยวไปติดต่อการงานเป็นอันขาด จักเป็นการเดือดร้อนภายหลัง

(พระราชนันทมุนี (ปัญญานันภิกขุ) อ้างถึงใน เรือนธรรม, 2550: 98-99)

ดังนั้น การรักษาวาจาให้ถูกต้องจึงเป็นอีกข้อปฏิบัติสำคัญประการหนึ่งแห่งองค์อริยมรรคมีองค์แปดที่พระพุทธองค์ทรงตรัสสอนไว้แก่มนุษย์ ดังปรากฏในมงคลสูตรว่า การกล่าววาจาเป็นสุภาษิตเป็นมงคล อันประกอบด้วยองค์ห้า อันเป็นการพูดที่ดีเป็นคำที่เป็นมงคล ดังต่อไปนี้

1. กล่าวตามกาลเวลา

2. กล่าวคำที่เป็นจริง

3. กล่าวคำที่อ่อนหวาน

4. กล่าวคำที่ประกอบด้วยประโยชน์

5. กล่าวด้วยเมตตาจิต (เรือนธรรม, 2550: 103)

วาจาเป็นประโยชน์ได้ เพราะผู้พูดมีใจประกอบด้วยเมตตากรุณา มีความเห็นอกเห็นใจ ดังนั้นเมื่อใจประกอบด้วยธรรมอยู่ การพูดและการกระทำก็ย่อมมุ่งต่อประโยชน์เป็นส่วนใหญ่ พระองค์จึงกำกับไว้ในตอนท้ายในข้อที่ห้าว่า "กล่าวด้วยเมตตาจิต" เพราะการพูดด้วยเมตตาทำให้ผู้ฟังไว้วางใจจนเกิดความยินดีในข้อแนะนำแล้วไปปฏิบัติ ดังที่ สัญชัย บุณฑริกสวัสดิ์ ได้ให้นิยามสัมมาวาจาไว้ว่า *"การดำรงรักษาวาจาที่ได้ประกาศปฏิญาณด้วยไตรสรณคมน์"* (สัญชัย บุณฑริกสวัสดิ์, 2553: 61-65) เพราะไตรสรณคมน์ หมายถึง การถึงพระรัตนตรัยว่าเป็นที่พึ่งระลึก ได้แก่ การเปล่งวาจาขอให้ถึงพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ โดยการน้อมกาย วาจา ใจ เพื่อแสดงว่าตนมีพระรัตนตรัยเป็นที่ระลึกถึงและเป็นที่พึ่ง รวมถึงการแสดงตนว่าเป็นพุทธมามกะ

องค์มรรคที่ 4 สัมมากัมมันตะ (สมฺมากมฺมนฺโต)

สัมมากัมมันตะ หมายถึง การกระทำชอบ คือ การงดเว้นจากการกระทำต่าง ๆ ที่เบียดเบียนตนเองหรือผู้อื่น สัตว์และสิ่งแวดล้อม จนเกินความเหมาะสมหรืออาจกล่าวว่าเป็นการกระทำอันชอบที่เว้นจากกายทุจริต 3 อันประกอบด้วย ปาณาติปาตา เวรมณี (เว้นจากการฆ่าสัตว์) อทินนาทานาเวรมณี (เว้นจากการถือเอาสิ่งของที่เจ้าของไม่ได้ให้) และกาเมสุมิจฉาจารา เวรมณี (เว้นจากการประพฤติผิดในกาม) ดังที่พระพุทธเจ้าตรัสสอนเรื่องกระทำชอบไว้ว่า *"ภิกษุทั้งหลาย สัมมากัมมันตะเป็นไฉน นี้เรียกว่าสัมมากัมมันตะคือ ...เจตนางดเว้นจากการตัดรอนชีวิต..เจตนางดเว้นการถือเอาของที่เขามิได้ให้...เจตนางดเว้นการประพฤติผิดในกามทั้งหลาย"* (พระธรรมปิฎก (ป.อ.ปยุตฺโต), 2544: 288) โดยการกระทำในชีวิตของมนุษย์นั้น สามารถแบ่งออกเป็น 3 ส่วนคือ การ

กระทำด้วยใจการกระทำด้วยวาจาและการกระทำด้วยกาย ซึ่งทั้งสามส่วนนี้ส่งผลให้เกิดผลทางใจทั้งสิ้น เพราะด้วยจิตใจเป็นจุดเริ่มต้นของการกระทำ ดังมรรคข้อที่สอง คือสัมมาสังกัปปะ เป็นความคิดชอบในการสอนให้มนุษย์คิดในการออกจากกาม ไม่พยาบาทและไม่เบียดเบียน ทั้งหมดนี้เป็นเรื่องของใจ อันจะก่อให้เกิดการกระทำในลำดับต่อไป ฉะนั้น สัมมากัมมันตะจึงมีการกำหนดข้อปฏิบัติหรือข้อห้ามไว้ทั้งในส่วนกาย วาจาและใจ อันเป็นองค์มรรคข้อที่สี่ คือ สัมมากัมมันตะที่ไม่มีอาสวะ 3 อย่างดังนี้

สัมมากัมมันตะ การกระทำชอบ แบ่งเป็น 3 คือ

1. เจตนางดเว้นจากปาณาติบาต

2. เจตนางดเว้นจากอทินนาทาน

3. เจตนางดเว้นจากกาเมสุมิจฉาจาร

(อุทัย บุญเย็น, 2545: 7)

ดังนั้น สัมมากัมมันตะที่เป็นอริยะนั้น ประกอบด้วยลักษณะ 4 อย่างเหมือนลักษณะของสัมมาวาจาที่เป็นอริยะ โดยเปลี่ยนเป็นการงดเว้นจากความประพฤติผิดทางกาย (กายทุจริต) หรืออาจกล่าวได้ว่า *“การงานของกายชอบนั้น คือ สมาทานเจตนากรรม ประกอบแต่กายสุจริต มีกสิกรรม พาณิชกรรมหรือทานศีลภาวนากิจ เป็นต้น วิรัติกายทุจริตเสีย ชื่อว่าสมฺมากมฺมนฺโต”* (พระอุบาลีคุณูปมาจารย์ (จันทร์ สิริจนฺโท, 2551: 341-343) ซึ่งตรงกันข้ามกับมิจฉากัมมันตะมี 3 อย่างที่กล่าวไว้ในพระสุตตันตปิฎก เล่ม 6 มัชฌิมนิกาย ฉบับบาลี เล่ม 14 คือ 1. ฆ่าสัตว์ (ปาณาติปาโต) 2. ลักทรัพย์ (อทินฺนาทานํ) 3. ประพฤติผิดในกาม (กาเมสุมิจฺฉาจาโร) (อุทัย บุญเย็น, 2545: 7) การกระทำชอบได้แก่การรักษาศีล 5 ศีล 8 ศีล 10 และศีล 227

องค์มรรคที่ 5 สัมมาอาชีวะ (สมฺมาอาชีโว)

สัมมาอาชีวะ หมายถึง การเลี้ยงชีวิตชอบหรือการประกอบอาชีพหรือความเป็นอยู่ชอบ โดยไม่เบียดเบียนตนเอง ผู้อื่น สัตว์และสิ่งแวดล้อมหรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นการเว้นจากการเลี้ยงชีวิตโดยทางที่ผิด ดังปรากฏความหมายตามพระสุตตันตปิฎก เล่ม 6 มัชฌิมนิกาย ฉบับบาลี เล่ม 14 ไว้ว่า *“สัมมาอาชีวะที่ไม่มีอาสวะคือการที่อริยสาวกละมิจฉาอาชีวะดังกล่าวข้างต้น เลี้ยงชีพด้วยสัมมาอาชีวะ”* (อุทัย บุญเย็น, 2545: 7) พระพุทธเจ้าตรัสสอนเรื่องอาชีพชอบไว้ว่า *“ภิกษุทั้งหลาย*

สัมมาอาชีวะเป็นไฉน? นี้เรียกว่าสัมมาอาชีวะคืออริยสาวกละมิจฉาอาชีวะเสีย หาเลี้ยงชีพด้วยสัมมาอาชีวะ" (พระธรรมปิฎก (ป.อ.ปยุตฺโต), 2544: 288) ฉะนั้น การประกอบอาชีพหรือการงานโดยทั่วไปนั้น สามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือ มิจฉาชีพ ซึ่งหมายถึงการงานที่ทำแล้วเป็นการเบียดเบียนตนเองและผู้อื่น ให้ได้รับความเดือดร้อนและสัมมาชีพ หมายถึง อาชีพที่ชอบตามทำนองคลองธรรม ซื่อสัตย์ สุจริต อันจักเกิดประโยชน์ต่อตนเองและผู้อื่น ซึ่งสอดคล้องกับการอธิบายของพระอุบาลีคุณูปมาจารย์ (จันทร์ สิริจนฺโท) ดังนี้

> *เลี้ยงชีพชอบนั้น คือ อุบายทางแสวงหาปัจจัยที่จะยังชีพให้เป็นไปโดยทางชอบธรรม มีกสิกรรมและพาณิชกรรม เป็นต้น ตามชั้นตามภูมิของตน เว้นมิจฉาชีพ คือ เบียดเบียนชีวิตและความสุขของผู้อื่นเสีย ชื่อว่า สมฺมาอาชีโว*
>
> (พระอุบาลีคุณูปมาจารย์ (จันทร์ สิริจนฺโท), 2551: 341-343)

นอกจากนี้ สัญชัย บุณฑริกสวัสดิ์ ได้อธิบายเพิ่มเติมความหมายของสัมมาอาชีวะว่า "อาชีว" ในภาษาบาลีนั้นหมายถึง "อาชีพ" เพราะหากแม้ว่าภิกษุไม่ได้ประกอบอาชีพใด ๆ ก็ตาม ก็ยังต้องประพฤติตามกฎข้อนี้เช่นกัน เพื่อไปสู่มัชฌิมาปฏิปทา ดังข้อความว่า

> *สัมมาอาชีวะ*
>
> *การดำรงรักษาชีวิตให้ดีงามและยืนยาว เพราะการพัฒนาจิตใจต้องควบคุมไปกับการพัฒนาทางร่างกาย โดยมีอานุภาพของอิทธิบาท ดังนั้น สังเกตได้ว่า "อาชีว" ในภาษาบาลีนั้น มิได้หมายถึง "อาชีพ" อย่างในภาษาไทย เพราะถึงแม้ภิกษุผู้มิได้ประกอบอาชีพใด ๆ ก็ยังต้องใช้มรรคอันมีองค์ 8 ในข้อนี้ด้วย*
>
> (สัญชัย บุณฑริกสวัสดิ์, 2553: 63)

ดังนั้น ในการประกอบอาชีพเพราะมนุษย์ต้องการเพียงการดำรงชีพอย่างสบาย การดำรงชาติพันธุ์และการที่จะอยู่รวมกันเป็นหมู่หรือเป็นคณะ สมาคม ต้องอาศัยการปฏิบัติงานที่จะนำประโยชน์มาให้ ในทางพุทธศาสนา ถึงแม้จะมีความคาดหวังสูงสุดคือการหลุดพ้นจากความทุกข์ แต่พระพุทธองค์ทรงสอนมนุษย์ว่าพยายามทำตนให้เป็นรากฐาน ด้วยการทำตนให้เป็นคนรักงานและมีความอดทนต่อการปฏิบัติหน้าที่

สัมมาอาชีวะแบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือ สัมมาอาชีวะที่ไม่มีอาสวะ หมายถึง การที่อริยสาวกสามารถละมิจฉาอาชีวะและเลี้ยงชีพด้วยสัมมาอาชีวะ ส่วนสัมมาอาชีวะที่เป็นอริยะนั้นประกอบด้วยลักษณะ 4 อย่างเหมือนลักษณะของสัมมาวาจาที่เป็นอริยะ แต่เป็นการงดเว้นจากมิจฉาอาชีวะแล้ว

พุทธองค์ไม่มีความประสงค์ให้เกิดการเบียดเบียนกันไม่ว่ากรณีใด ๆ จึงทรงสอนให้ชาวพุทธทำงานที่เป็นสัมมาชีพอย่างเดียว อาชีพที่ดีมีหลายประการ เช่น การทำการเพาะปลูก การค้าขาย การประกอบธุรกิจ อุตสาหกรรมที่ไม่ก่อให้เกิดทุกข์แก่ใคร ดังที่ พระราชนันทมุนี (ปัญญานันทภิกขุ)กล่าวอธิบายว่า *“การกระทำงานประเภทใด ที่ไม่เป็นการกระทบกระเทือนต่อชีวิตต่อทรัพย์สินของใคร ๆ และไม่เป็นทางส่งเสริมการฆ่า การเบียดเบียนกันแล้ว ก็ควรถือได้ว่าเป็นอาชีพที่พระศาสดาไม่ทรงติเตียน”* (พระราชนันทมุนี (ปัญญานันทภิกขุ) อ้างถึงใน เรือนธรรม, 2550: 140) และควรละอาชีพที่ไม่พึงกระทำ 5 ประการที่ปรากฏในวณิชชสูตรว่า *“การค้าขายเครื่องประหาร การค้าขายสัตว์มีชีวิต การค้าขายเนื้อสัตว์ การค้าขายน้ำเมา การค้าขายยาพิษซึ่งเป็นมิจฉวณิชชา รวมความก็คือประกอบอาชีพเลี้ยงชีวิตด้วย สุตจริต เว้นจากวจีทุจริต 4 กายทุจริต 3 นั่นเอง”* (พิชิต ชัยเสรี, 2544: 23)

องค์มรรคที่ 6 สัมมาวายามะ (สมฺมาวายาโม)

สัมมาวายามะ หมายถึง การทำความเพียรชอบ คือการมีความพยายามในการดับกิเลสด้วยการศึกษาอริยสัจสี่และฝึกปฏิบัติธรรมตามมรรคมีองค์แปดอย่างถูกต้อง ครบถ้วนและต่อเนื่องดังนี้

พระญาณติโลกะ กล่าวไว้ในหนังสือความจริงอันประเสริฐตามพุทธวจนะและแปลโดยประเสริฐ เรืองสกุลดังข้อความว่า

สัมมาวายาโมหรือเพียรชอบ คืออะไร

ปธาน หรือความเพียรที่สำคัญสี่อย่างคือ เพียรระวัง เพียรละ เพียรเจริญและเพียรรักษา (ประเสริฐ เรืองสกุล, ผู้แปล, 2551: 131)

สัมมาวายามะ (ความเพียรชอบ)

ภิกษุทั้งหลาย! ภิกษุในธรรมวินัยนี้ ย่อมมีความเพียรเพื่อไม่ให้อกุศลธรรมเกิดขึ้น เพื่อละอกุศลธรรมที่เกิดขึ้นแล้ว เพื่อยังกุศลธรรมที่ยังไม่เกิดให้เกิดขึ้นและเพื่อให้กุศลธรรมที่เกิดแล้ว เจริญไพบูลย์ยิ่งขึ้น นี้คือสัมมาวายามะ

(อุทัย บุญเย็น, 2545: 47)

พระพุทธเจ้าตรัสสอนเรื่องความเพียรชอบ สามารถสรุปได้ว่า สัมมาวายามะเป็นการสร้างฉันทะ ความพยายาม การระดมความเพียร กระตุ้นจิตให้เกิดความมุ่งมั่นที่จะกระทำ 4 ประการคือ หนึ่งเพื่อป้องกันอกุศลธรรมอันเป็นบาปที่ยังไม่เกิด ไม่ให้เกิดขึ้น สองคือ เพื่อละอกุศลธรรมอันเป็นบาปที่เกิดขึ้นแล้ว สามคือเพื่อสร้างกุศลธรรมที่ยังไม่เกิดให้เกิดขึ้นและสี่คือการดำรงอยู่ไม่ให้เลือนหาย เพื่อภิญโญภาพ เพื่อความไพบูลย์ เจริญเต็มเปี่ยมแห่งกุศลธรรมที่เกิดขึ้นแล้ว (พระธรรมปิฎก (ป.อ.ปยุตฺโต), 2544: 305)

โดยนัยของสัมมาวายามะคือ การระวังความชั่ว การละความชั่ว การทำความดีและการรักษาความดี ซึ่งการระวังความชั่วในที่นี้หมายถึง การควบคุมสิ่ง 2 ประการ ดังที่ พระราชนันทมุนี (ปัญญานันทภิกขุ) อธิบายและสรุปได้ว่า *"การควบคุมสิ่ง 2 ประการ คือ ประการที่หนึ่งคือ การคอยควบคุมความรู้สึกของตนต่ออารมณ์ที่มากระทบ คอยพิจารณาให้รู้เท่าทันสิ่งนั้นว่ามันคืออะไรและจะทำให้เกิดอะไรขึ้นแก่ตนเองบ้าง ประการต่อมาคือ การระวังสิ่งภายนอก คือ หากรู้เห็นว่าสิ่งใดเป็นเหตุให้เกิดความชั่ว ก็อย่าเข้าใกล้สิ่งนั้น"* (พระราชนันทมุนี (ปัญญานันทภิกขุ) อ้างถึงใน เรือนธรรม, 2550: 155) ดังนั้น การระมัดระวังการกระทำความชั่ว จึงต้องระวังกันมากเป็นพิเศษ เพราะเป็นเรื่องละเอียดอ่อน ต้องเดินไปด้วยความมีสติทุกย่างก้าว เพราะความประมาทเพียงนิดเดียวก็สามารถนำภัยมาสู่ตัวเราเองได้ ฉะนั้น การประพฤติปฏิบัติเพื่อไปสู่จุดมุ่งหมายแห่งความหลุดพ้น โดยการปฏิบัติชอบคือ ศีล สมาธิ ปัญญา อันเป็นทางแห่งทางสายกลาง ผู้ที่ต้องการหลุดพ้นต้องมีความพยายามปฏิบัติด้วยตนเอง เช่นเดียวกับการอธิบายของสัญชัย บุณฑริกสวัสดิ์ และพระอุบาลีคุณูปมาจารย์ (จันทร์ สิริจนฺโท) ดังนี้

การดำรงความพยายาม ปฏิบัติโดยไม่ละลดหรือเลิกล้มความเพียร จนกว่าจะประสบความสำเร็จ คือ สามารถบรรลุพุทธะในที่สุด ดังที่ประกาศไว้ ว่าจะถือ "อิทธิบาท" เป็นประธานสังขารหรือเป็น "อธิบดีแห่งชีวิต

(สัญชัย บุณฑริกสวัสดิ์, 2553: 63)

ความเพียรชอบนั้น คือ ความเพียรยังกุศลธรรม ให้มีขึ้นให้เป็นขึ้น ด้วย กายกรรม วจีกรรม มโนกรรม ห้ามกันอกุศลธรรมมิให้เกิดขึ้นมีขึ้นที่ตนได้ ชื่อว่า สมฺมาวายาโม (พระอุบาลีคุณูปมาจารย์ (จันทร์ สิริจนฺโท, 2551: 343)

ฉะนั้น ผู้ต้องการหลุดพ้นจากความทุกข์จึงมีความจำเป็นที่ต้องมีความพยายาม เพื่อถึงจุดมุ่งหมายปลายทางหรือเรียกว่า "สัมมัปปธาน" หรือ "ปธาน" โดยสามารถแยกคำและความหมายได้ดังนี้ คำว่า"สัมมัป" หมายถึง "สัมมา"แปลว่า "ดี หรือชอบ" ส่วนคำว่า "ปธานะ" หมายถึง "เพียร" เมื่อรวมความแล้ว จึงหมายถึง ความเพียรที่พึงกระทำก่อนหรือความเพียรชอบนั่นเอง ประกอบด้วย 4 อย่าง ดังที่ พิชิต ชัยเสรีได้อธิบายไว้ว่า

สังวรปธาน - เพียรระวังไม่ให้อกุศลธรรมที่ยังไม่เกิด เกิดขึ้น ว่าโดยหลักใหญ่ก็คือการเจริญอินทรียสังวรนั่นเอง

ปหานปธาน – เพียรระวังไม่ให้อกุศลที่ยังไม่เกิด เกิดขึ้นว่าโดยหลักใหญ่ก็คือ การเจริญอินทรียสังวรนั่นเอง

ภาวนาปธาน – เพียรให้กุศลธรรมที่ยังไม่เกิดขึ้นด้วยการเจริญ สัมโพชฌงค์ต่าง ๆ เป็นต้น ว่าโดยกว้างก็คือ เพียรปฏิบัติทาน ศีล ภาวนาให้เกิดขึ้น

อนุรักขนาปธาน – เพียรรักษากุศลธรรมที่เกิดขึ้นแล้วให้มียิ่งขึ้นให้บริบูรณ์ด้วยโยนิโสมนสิการบ้าง ด้วยการพิจารณาในการเสพปัจจัย 4 บ้าง ด้วยความอดกลั้นเว้นรอบบ้าง เป็นต้น (พิชิต ชัยเสรี, 2544: 23)

นอกจากนี้ สัมมัปปธานยังเป็นหลักธรรมข้อหนึ่งแห่งโพธิปักขิยธรรม 37 ประการ อันเป็นธรรมะไปสู่ความตรัสรู้ ดังนั้น ความเพียรที่เรียกว่า "ปธาน" จึงหมายถึง ความเพียรที่พึงตั้งขึ้นไว้เบื้องหน้า พึงกระทำก่อน เพราะมนุษย์แต่ละคนมีเรื่องที่ต้องทำหลายอย่าง หลายประการ โดยต้อง

พิจารณาถึงความสำคัญก่อนหลัง ว่าสิ่งใดควรเป็นเรื่องแรกที่พึงกระทำก่อน และพึงกระทำรองลงมาเป็นลำดับ ฉะนั้น เรื่องที่พึงกระทำลำดับแรกนั้น จัดเป็นเรื่องที่เป็นประธาน

องค์มรรคที่ 7 สัมมาสติ (สมฺมาสติ)

สัมมาสติ หมายถึง การระลึกชอบ การมีสติกำหนดรู้สภาวะที่เกิดขึ้นจริงในขณะปัจจุบันโดย “สติ” นั้น หมายถึง ความระลึกได้ ความรู้สึกตัวก่อนที่จะทำ พูดและคิด อันเป็นเครื่องห้ามมิให้เกิดการกระทำที่ผิดพลาดเสียหาย หรือหมายถึงการพิจารณากาย เวทนา จิต ธรรม เพื่อให้มีความรู้ ในธรรมชาติตามที่พระพุทธเจ้าตรัสสอน มักใช้คู่กับคำว่า “สัมปชัญญะ” หมายถึง ความรู้พร้อม ในขณะที่ทำกิจนั้นอยู่ ฉะนั้น “สติ”จึงเป็นการเตรียมตัวให้รู้ก่อนว่าจะลงมือทำสิ่งใดต่อไป ดังคำที่ พระราชนันทมุนี (ปัญญานันทภิกขุ) กล่าวว่า *“ท่านผู้หวังความเจริญ พึงทำตนให้เป็นคนมีสติอยู่เสมอ เพราะผู้มีสติย่อมเจริญทุกเมื่อ”* (พระราชนันทมุนี (ปัญญานันทภิกขุ) อ้างถึงใน เรือนธรรม, 2550: 165) สัมมาสติจึงมีลักษณะดังต่อไปนี้

> *ภิกษุทั้งหลาย!ภิกษุในธรรมวินัยนี้ย่อมพิจารณาเห็นกายในกายเนือง ๆ อยู่ มีความเพียรเผากิเลส มีสัมปชัญญะ มีสติ กำจัดความรัก (อภิชฌา)และความชัง (โทมนัส) ในโลก เสียได้ พิจารณาเห็นเวทนาในเวทนาเนือง ๆ อยู่... พิจารณาเห็นจิตในจิตเนือง ๆ อยู่... พิจารณาเห็นธรรมในธรรมเนือง ๆ อยู่..นี่คือสัมมาสติ* (อุทัย บุญเย็น, 2545: 47)

พระพุทธเจ้าตรัสสอนเรื่องสติชอบไว้ว่า

> *ภิกษุทั้งหลาย สัมมาสติเป็นไฉน? นี้เรียกว่าสัมมาสติ คือ ภิกษุในธรรมวินัยนี้*
>
> *1. พิจารณาเห็นกายในกาย มีความเพียร มีสัมปชัญญะ มีสติ กำจัดอภิชฌาและโทมนัสในโลกเสียได้*
>
> *2. พิจารณาเห็นเวทนาในเวทนาทั้งหลาย มีความเพียร มีสัมปชัญญะมีสติ กำจัด อภิชฌาและโทมนัสในโลกเสียได้*
>
> *3. พิจารณาเห็นจิตในจิต มีความเพียร มีสัมปชัญญะ มีสติ กำจัดอภิชฌาและโทมนัสในโลกเสียได้*

4. พิจารณาเห็นธรรมในธรรมทั้งหลาย มีความเพียร มีสัมปชัญญะ มีสติ กำจัดอภิชฌาและโทมนัสในโลกเสียได้

(พระธรรมปิฎก (ป.อ.ปยุตฺโต), 2544: 310)

อันเป็นเครื่องแสดงให้เห็นว่า "สติชอบ" คือ การมีสติในการพิจารณาส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย ทั้งในเวทนา จิตและธรรมแบบต่าง ๆ ด้วยความเพียร ด้วยสติสัมปชัญญะ เพื่อสามารถดับความโลภและความเป็นทุกข์ ดังนั้น ผู้มีสตินั้น สามารถที่จะละจากมิจฉาสติและอกุศลธรรมต่าง ๆ ที่มิจฉาสติเป็นสาเหตุได้ ในทางกลับกันการเพิ่มขึ้นในกุศลธรรมได้นั้น อันมีสัมมาสติเป็นสิ่งเกื้อหนุน เพียงแต่ฝึกฝนให้เป็นคนมีสติ โดยการฝึกหัดสติตามแนวทางสายกลางนี้ มีหลักของพระสูตรที่สำคัญคือ สติปัฏฐานสูตรเป็นการทำสติที่พระผู้มีพระภาคเจ้าได้ตรัสไว้ว่า

ภิกษุทั้งหลาย หนทางนี้ เป็นหนทางเป็นเครื่องไปทางเดียว เพื่อความบริสุทธิ์หมดจดของสัตว์ทั้งหลาย เพื่อก้าวล่วงเสียซึ่งความโศกและความพิไรรำพัน เพื่อความตั้งอยู่ไม่ได้แห่งทุกข์และโทมนัส เพื่อบรรลุธรรมอันสัตว์ควรรู้ เพื่อทำให้พระนิพพานให้แจ้ง หนทางนี้คือ สติปัฏฐานสี่

(เรือนธรรม, 2550: 169-170)

ในการระลึกชอบ ก็คือการระลึกใน "สติปัฏฐานสี่" อันเป็นแนวทางในการปฏิบัติเพื่อผูกจิตของตนเองไว้ในอารมณ์ ไม่ทำให้ฟุ้งซ่าน แบ่งออกเป็น 4 อย่างคือ 1) กายานุปัสสนา (สติกำหนดพิจารณาเรื่องของ "กาย") 2) เวทนานุปัสสนา (สติกำหนดพิจารณา "เวทนา") 3) จิตตานุปัสสนา (สติพิจารณา "ใจ") 4) ธัมมานุปัสสนา (สติกำหนดพิจารณา "ธรรม") ดังที่ พระอุบาลีคุณูปมาจารย์ (จันทร์ สิริจนฺโท) ได้อธิบายเพิ่มเติมว่า การตั้งสติชอบคือการระลึกรู้ด้วยกายและใจบนฐานอารมณ์ของสติปัฏฐาน (พระอุบาลีคุณูปมาจารย์ (จันทร์ สิริจนฺโท), 2551: 343) ซึ่งการมีสัมมาสติต้องควบคู่ไปกับการพัฒนาปฏิบัติสมาธิ ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

การดำรงสติอันสมบูรณ์ รู้คิดทุกอย่างทุกขั้นตอนของการพัฒนาสมาธิ หรือแม้มิได้อยู่ในสมาธิก็ตามและ "สติ" จะสมบูรณ์ขึ้นก็ด้วยสมาธิภาวนาเป็นสำคัญ (สัญชัย บุณฑริกสวัสดิ์, 2553: 63)

สามารถสรุปได้ว่า การมีสัมมาสตินั้นคือ การระลึกรู้ในการกระทำ ในการพูด ในการคิดทั้งที่เป็นรูปและนามตามไตรลักษณ์

องค์มรรคที่ 8 สัมมาสมาธิ (สมฺมาสมาธิ)

สัมมาสมาธิ หมายถึง ความตั้งใจชอบหรือการตั้งใจมั่นชอบ หรือการมีสติแน่วแน่อยู่กับกิจเล็ก ๆ เพียงกิจเดียว ในการที่จะทำให้จิตแน่วแน่ด้วยอารมณ์ หรือเรียกว่า "สมาธิชอบ" นั่นเอง ที่เป็นไปเพื่อความหลุดพ้นจากทุกข์ตามลำดับ จำแนกไว้ 3 ขั้นคือ ศีล สมาธิ ปัญญา ดังที่ปรากฏในพระอภิธรรมปิฎกดังนี้

> *สัมมาสมาธิเป็นไฉน? ความตั้งอยู่แห่งจิต ความตั้งแน่ว ความมั่นลงไป ความไม่ส่ายไป ความไม่ฟุ้งซ่าน ภาวะที่มีใจไม่ซัดส่าย ความสงบ (สมถะ) สมาธินทรีย์ สมาธิพละ สัมมาสมาธิ สมาธิสัมโพชฌงค์ ที่เป็นองค์แห่งมรรค นับเนื่องในมรรค อันใดนี้เรียกว่า สัมมาสมาธิ*
>
> (พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตฺโต), 2555: 780)

นอกจากนี้ สัญชัย บุณฑริกสวัสดิ์ ได้อธิบายเพิ่มเติมว่า สัมมาสมาธิเป็นองค์ประธานในมรรคมีองค์แปด ส่วนอีก 7 ประการนั้นล้วนเป็นบริขาร เพราะต้องพัฒนาและดำรงอยู่ได้โดยการอาศัย "สมาธิ" นั่นเอง รวมถึงการอธิบายอานิสงส์ของสมาธิ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

> *อานิสงส์ของสมาธินี้เรียกว่า "สมาธิมีญาณ 5" ได้แก่*
>
> *1. อยู่เป็นสุขในปัจจุบัน และมีสุขเป็นวิบากไปในอนาคต ด้วยผลแห่งสมาธิภาวนา*
>
> *2. เสวยอารมณ์ทุกอย่างที่เกิดขึ้นด้วยความใคร่ครวญ*
>
> *3. ห้ามกิเลสได้ด้วยจิตที่เป็น "สลังขาริกญาณ" (ไม่ต้องเค้นความคิดมาหักห้ามกิเลส แต่ทำให้กิเลสไหลออกไปเองด้วยอำนาจสมาธิ)*
>
> *4. สงบ ประณีต ระงับ สามารถบรรลุธรรมอันเอก (ธรรมะสำคัญ) ได้*
>
> *5. บุรุษผู้มีปัญญาทรามเสพมิได้ คนชั่วเสพมิได้ เข้าและออกสมาธิด้วยสติรู้ตัวเสมอ*

การจะเรียนรู้และเข้าใจในอานิสงส์ 5 แห่งสัมมาสมาธิก็ต้องอาศัย "ภาวนามยปัญญา" เป็นเครื่องพิสูจน์ มิใช่เพียง"สุตมยปัญญา"หรือ"จินตามยปัญญา" เท่านั้น (สัญชัย บุณฑริกสวัสดิ์, 2553: 64-65)

สามารถสรุปได้ว่า สมาธิหรือฌานในองค์มรรคนั้นต้องประกอบด้วยปัญญา และปัญญาเองต้องประกอบด้วยฌาน อันเป็นสิ่งสามารถเข้าใจได้ว่า ปัญญากับสมาธิต้องอยู่ด้วยกัน ฉะนั้น ในมรรคแปด จึงมีทั้งสัมมาทิฏฐิที่เป็นปัญญาและมีสัมมาสมาธิเป็นสมาธิ สมาธิในศาสนาพุทธที่พระพุทธเจ้าทรงปฏิบัติและตรัสสอนมาโดยตลอด คือ อานาปานสติสมาธิ ตามคัมภีร์อังคุตตรนิกาย ได้แจกสมาธิทั่ว ๆ ไปไว้ 4 ประการคือ

1. สมาธิเพื่อการชิมความสุขอย่างสุข ในปัจจุบันทันตาเห็นในชาตินี้ ได้แก่ เจริญรูปฌานที่มี ปฐมฌาน เป็นต้น

2. สมาธิเพื่อให้เกิดแก่ญาณทัศนะ ซึ่งเป็นตาทิพย์ชนิดหนึ่ง นี้ได้แก่ การเจริญเอาโลกสัญญาและทิวาสัญญา

3. สมาธิเพื่อความสมบูรณ์ของสติและสัมปชัญญะ ได้แก่การเพ่งพิจารณาดูการเกิดขึ้น การตั้งอยู่และการดับไป ของเวทนาสัญญาและวิตก

4. สมาธิเพื่อดับอาสวะทั้งสี่นี้ ได้แก่ การเพ่งพิจารณาดูการเกิดขึ้นและการสลายไปของเบญจขันธ์ อันประกอบอยู่ด้วยอุปาทาน

(เรือนธรรม, 2550: 182-183)

ดังนั้น ความตั้งใจชอบก็คือ การเจริญของฌาน 4 ตามที่ จำรูญ ยาสมุทร ได้อธิบายเพิ่มเติมในมรรคลำดับที่ 8 คือ สัมมาสมาธิที่สามารถทำให้เข้าถึงฌาน 4 ระดับได้คือ

ปฐมฌาน (ฌานที่ 1) ประกอบด้วย วิตก วิจาร มีปิติ และสุขอันเกิดจากวิเวกคือ จิตที่สงัดจากกามารมณ์ ละอกุศลธรรมทั้งปวง เพราะความที่วิตกและวิจารทั้ง 2 ระงับลง

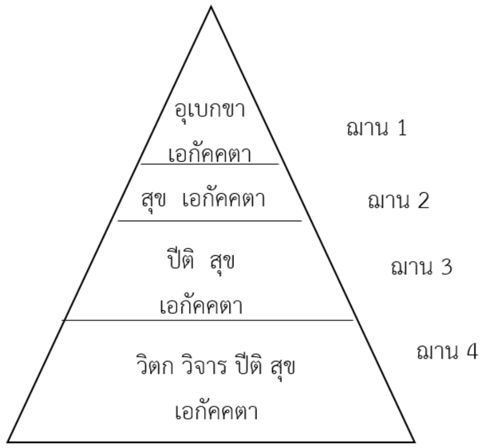
ทุติยฌาน (ฌานที่ 2) เป็นเครื่องผ่องใสจิต ณ ภายในทำให้สมาธิธรรมอันเอกผุดมีขึ้น ไม่มีวิตก ไม่มีวิจาร มีแต่ปิติและสุข ที่เกิดจากสมาธินั้น

ตติยฌาน (ฌานที่ 3) ความปิติไม่มีย่อมเป็นที่วางเฉย แล้วมีสติสัมปชัญญะและรู้รสความสุขด้วยกาย อาศัยธรรมคืออุเบกขา สติสัมปชัญญะและรู้รสสุขอันใดเล่าเป็นเหตุ พระอริยเจ้าทั้งหลาย ย่อมกล่าวสรรเสริญผู้นั้นว่าเป็นผู้มีอุเบกขา มีสติอยู่เป็นสุข

จตุตถฌาน (ฌานที่ 4) ไม่มีทุกข์ ไม่มีสุข มีแต่ความที่สติเป็นธรรมชาติบริสุทธิ์เพราะอุเบกขา (จำรูญ ยาสมุทร, 2555: 199-200)

ดังนั้น สมาธิในองค์มรรค จึงต้องควบคู่ไปกับปัญญาเสมอ เพราะการทำใจให้สงบนั้น เป็นการรวมกำลังใจเตรียมตัวเพื่อความก้าวต่อไปเท่านั้น สมาธิที่ดำเนินควบคู่ไปกับปัญญา เป็นสมาธิที่ถูกทาง เพราะปัญญาจะสามารถบังคับไม่ให้นำสมาธิไปในทางที่ไม่ถูกต้องได้ ฉะนั้น ผู้ที่มีฌานแล้ว จะอาศัยฌานนั้น ๆ ในการเจริญปัญญาพิจารณารูปนามจนเกิดวิปัสสนาปัญญา เห็นแจ้งแทงตลอดอริยสัจสี่ซึ่งเรียกว่า กลุ่ม “สมถยานิก” คือ ผู้มีสมถะเป็นญาณ ส่วนอีกกลุ่มหนึ่งใช้เพียงขณิกสมาธิเป็นเครื่องอาศัยพิจารณาตามรู้รูปนามทั้งปวงมีอิริยาบถ 4 เป็นต้น จนเกิดวิปัสสนาปัญญาแทงตลอดอริยสัจสี่ เรียกกลุ่มนี้ว่า “วิปัสสนายานิก” คือ ผู้มีวิปัสสนาเป็นญาน ดังนั้น สามารถสรุปได้ว่า สมาธิระดับใดก็ตาม หากใช้ฐานการเจริญวิปัสสนาปัญญา ถือเป็นสัมมาสมาธิทั้งสิ้น เมื่อปฏิบัติไปโดยมิได้ท้อถอย ก็จะถึงความสะอาด สว่าง สงบ อันเป็นจุดมุ่งหมายของพุทธศาสนาของชาวพุทธทั้งหลาย

เพื่อความเข้าใจเรื่องสมาธิ การจัดผังระดับความตั้งมั่นของสมาธิหรือระดับฌานทั้ง 4 ระดับ ได้แก่ ฌาน 1 ฌาน 2 ฌาน 3 และ ฌาน 4 เพราะสมาธิในพระพุทธศาสนาหรือสัมมาสมาธิ จะต้องประกอบด้วย ฌาน 1 - 4 ดังภาพต่อไปนี้



แผนภูมิที่ 2 ฌาน 4 ระดับ
(เอกชัย จุลาจาริตต์, 2551: 171)

ดังนั้น ไม่ว่าจะเป็นคนหรือสัตว์ทั้งหลายต่างพยายามดิ้นรนหาความสุขและหลีกหนีความทุกข์ด้วยวิธีการต่าง ๆ แต่ไม่มีผู้ใดสามารถหนีพ้นจากความทุกข์ได้จริง เพราะความทุกข์เป็นสิ่งที่แนบประจำอยู่กับขันธ์คือร่างกายและจิตใจนี้เอง มีแต่พระพุทธเจ้าเท่านั้นที่ทรงค้นพบอันเป็นทางเอกที่จะพาผู้ปฏิบัติตามให้พ้นจากทุกข์ได้จริง ทางเอกในที่นี้คือ การเจริญวิปัสสนากรรมฐาน (พระปราโมทย์ ปาโมชฺโช, 2551: 17) ทางสายกลางจึงเป็นวิธีปฏิบัติในการฝึกสมาธิให้อยู่ตรงกลาง โดยไม่ยึดมั่นถือมั่น เป็นการฝึกสติและสมาธิที่มั่นคง ดังคำของพระสุเทพ กิตติสุภเทโว (หลวงตาเทพสัมมา) ที่อธิบายไว้ว่า

การยึดถือเพลิดเพลินกับการเสพ (กามสุขัลลิกานุโยค) และการงดเว้นการเสพ บังคับตน จำกัดตายตัว (อัตตกิลมถานุโยค) มิใช่วิธีการตัดขาด โดยทำลายอวัยวะหรือระบบของ “กายรูป” ทางประสาทอวัยวะแต่เป็นการฝึกจิต โดยการเพ่งสติให้เป็นสมาธิ เข้าไปต่อต้านกำลังการปรุงแต่งของธาตุขันธ์ในระบบของธรรมชาติในร่างกายของตน ด้วยวิธีเพ่งกระแสฝึกสติ เคร่งเป็นกำลัง “ฌาน”

ฝึก “สติ” รวมกระแสคิดจากศรัทธาของอริยมรรค อันมีองค์ 8 ซึ่งรวมลงที่ “สัมมาสติ” เป็นใหญ่ และมี “สัมมาสมาธิ” เป็นกำลัง รวมเรียกเป็นอริยมัคคสมังคี สตินทรีย์นี้นั่นเอง ต้องฝึกเข้มขึ้นตามวิถีของสติปัฏฐาน 4

ตามลำดับ ซึ่งอธิบายความหมายไว้แล้วในบทก่อน เป็นสาระของบทปริยัติครบถ้วนแล้ว

“สติ” คือ ภาวะจิตอันเป็นใหญ่ (อินทรีย์)

“สมาธิ” คือ สภาวะของสติอันมั่นคงแน่วแน่เป็นกำลัง (พละ)

สติอันเป็นสมาธิจากการฝึกตามวิถีของสติปัฏฐาน 4 จากภาวะฝึกหัดและการใช้เพื่อปฏิบัติธรรมกัมมัฏฐานตามระดับ

1. *วิปัสสนากรรมฐาน ภาวะเพ่งพิจารณา มีสติระดับเพ่งพิจารณา กายานุสติ มีสติระดับ ขณิกสมาธิ*
2. *สมถกรรมฐาน ภาวการณ์เพ่งจ้องนิ่งดูอาการของอารมณ์และความคิด หรือเรียกว่า อานาปานัสสติ มีสติระดับเวทนานุสติและจิตตานุสติ มีสมาธิระดับ อุปจารสมาธิ*
3. *ฌานกรรมฐาน ภาวการณ์เพ่งเข้าสู่ภายใน เพื่อการเผาผลาญอนุสัยหรือสัญญาเวทยิต มีสติระดับธัมมานุสติ เพ่งแน่วนิ่งเป็น สตินทรีย์ฌาน จับอยู่ที่ธัมมารมณ์ หรือ นามรูป มีสมาธิระดับอัปปนาสมาธิหรือเอกัคคตารมณ์*

ภาวการณ์เพ่ง “ฌาน” ด้วยการเพ่งสติ อันเป็นสมาธินี้จะหมดภาวะการพิจารณาและการจ้องเพ่งนิ่งของวิปัสสนาสติปัฏฐานและสมถสติปัฏฐานหมดแล้ว เหลือแต่การสัมปยุตกันระหว่าง อริยมัคคสมังคีของสติอันฝึกดีแล้วสู้กับกำลังของกิเลสมาร อนุสัยหรือสัญญาเวทยิต เรียกว่า “มโนมยิทธิ”

(พระสุเทพ กิตติสุภเทโว (หลวงตาเทพสัมมา), 2550: 151 - 152)

ทั้งหมดที่กล่าวมานี้ จึงเป็นวิถีทางแห่งการพัฒนาตนเอง มิใช่เป็นการขอพรหรือขอพึ่งบารมีผู้ใด ดังที่ กรุณาและเรืองอุไร กุศลาสัยได้อธิบายไว้ว่า *“ถ้าหากใครสามารถปฏิบัติตามแนวทางแปดประการนี้ จนเอาชนะตนเองได้ ก็จะไม่ต้องประสบกับความพ่ายแพ้ผิดหวังใด ๆ แม้เทวดาก็ไม่สามารถเปลี่ยนชัยชนะของผู้พิชิตตนเองให้กลายเป็นความพ่ายแพ้ไปได้”* (กรุณาและเรืองอุไร กุศลาสัย, 2529: 89)

นอกจากนี้ ยังมีการอธิบายของบรรจง อมรชีวิน ได้กล่าวเพิ่มเติมอีกว่านอกจากมรรคแปดที่ปฏิบัติแล้วยังมีอีก 2 องค์ประกอบที่นำไปสู่การหลุดพ้นหรือขั้นวิมุตติ โดยใช้สัมมาทิฏฐิเป็นวิธีการเชื่อมต่อดังข้อความว่า *“การบรรลุในเชิงปัญญาแล้ว ยังมีการกำหนดขึ้นมาว่าการบรรลุตามมรรค 8 ขั้นลำดับถัดไปอีก 2 องค์ประกอบคือ สัมมาญาณะ หมายถึง ความรู้ชอบ และสัมมาวิมุติหรือการหลุดพ้นชอบ โดยนัยนี้สัมมาทิฏฐิจึงเป็นเสมือนสะพานสำคัญทอดไปสู่การข้ามพ้นอวิชชาจนเกิดสัมมาญาณะและเหตุหลุดพ้นเป็นสัมมาวิมุตติ”* (บรรจง อมรชีวิน, 2558: 35) อันจะทำให้ผู้ดำเนินตามมรรคแปดบรรลุถึงอมตธรรมและเข้าถึงภาวะสัมผัสวิมุตติคือ *“ความดับไปแห่งกายกรรม วจีกรรม และมโนกรรม เรียกว่า ความดับกรรม”* (พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตฺโต), 2555: 296)

พุทธประวัติ

ด้วยหลักแห่งทางสายกลางนั้น เป็นข้อหนึ่งแห่งองค์อริยสัจสี่ ด้วยพระองค์เป็นนักคิด นักค้นคว้าจนพบทางแห่งปัญญา โดยจะกล่าวถึงคุณลักษณะของพระพุทธองค์พร้อมทั้งประวัติที่เกี่ยวข้องดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

“เจ้าชายสิทธัตถะ” คือ พระโพธิสัตว์พระองค์หนึ่ง เป็นเจ้าฟ้าชายรัชทายาทแห่งราชบังลังก์ศากยะและเป็นผู้ที่มีความสุขมากที่สุด ท่านได้ทอดพระเนตรเห็นคนตกทุกข์ได้ยาก จึงเกิดความสงสารอยากให้เขาเหล่านั้นพ้นจากทุกข์ ซึ่งไม่มีผู้ใดที่ค้นพบวิธีพ้นทุกข์ได้ ด้วยความสงสารผู้ตกทุกข์ทำให้เจ้าชายตั้งปัญหาขึ้นในพระทัย ตามที่ ปิ่น มุทุกันต์ กล่าวว่า *“ทำอย่างไรหนอจึงจะรู้วิธีแก้ทุกข์ พูดง่าย ๆ คือ พระองค์ครุ่นคิดอยู่ในพระทัยว่า “ทำอย่างไรจะแก้ทุกข์ได้” เพื่อการคิดค้นปัญหาข้อนี้เอง พระองค์จึงผละจากความสุขทางโลกีย์ แล้วเปลี่ยนเพศเป็นนักบวช ทรงเริ่มจับงานค้นคว้าอย่างจริงจัง ทั้งเรียน ทั้งคิด ทั้งค้น เป็นเวลานานถึง 6 ปี หกปีเต็มเพื่อหาคำตอบปัญหาข้อเดียวที่ว่า “ทำอย่างไรจะแก้ทุกข์ได้”* (ปิ่น มุทุกันต์, 2541: 12) จากปรากฏการณ์ของมายาภาพเทวทูตที่พระองค์เห็นนั้น จำรูญ ยาสมุทรได้อธิบายถึงการเห็นเทวทูตทั้งหลายที่ทำให้พระองค์ตัดสินพระทัยแน่วแน่ที่จะออกผนวช สามารถสรุปได้ว่า โดยเฉพาะภาพแห่งความตาย ภาพของป่าช้าเป็นที่เผา ฝังหรือทิ้งศพของคนตายทำให้พระองค์เกิดสลดสังเวชพระทัย เริ่มเห็นแจ้งกองทุกข์และภัยที่จะเกิดขึ้นตามมา อันเป็นเหตุปัจจัยสำคัญที่สนับสนุนให้พระองค์ตัดสินพระทัยอย่างเด็ดเดี่ยวอย่างแรงกล้าว่ามีทางเดียวเท่านั้นที่จะล่วงพ้นความตายได้ นั่นคือ การออกบรรพชาแสวงหาโมกขธรรม เพราะพระองค์ทรงเห็นทางว่าบรรพชาเป็นทางที่ทำกายให้ห่างจากอารมณ์โลกอันล่อแหลม หลอกลวง ลุ่มหลงและมัวเมายึด

ติดแต่ในกามคุณดุจเงามืดติดตามตนตลอดไปฉันนั้น ครั้นพระองค์ตัดสินพระทัยเช่นนี้ จึงเตรียมแต่งองค์ทรงเครื่องเหน็บพระขรรค์ เสด็จออกจากปราสาทไปเรียกนายฉันนะให้เตรียมผูกม้ากัณฐกะ เพื่อเสด็จออกนอกพระนครในราตรีนั้นทันที (จำรูญ ยาสมุทร, 2555: 35) หลังจากที่เจ้าชายสิทธัตถะตัดสิ้นพระทัยที่จะออกค้นหาสัจธรรมที่พระองค์สงสัยจนกว่าจะตรัสรู้ถึงธรรมอันประเสริฐแล้ว พระองค์จึงเสด็จออกจากแคว้นศากยะวงศ์ โดยผ่านดินแดนกษัตริย์ โกลิยวงศ์ จนถึงแม่น้ำอโนมานที แล้วให้นายฉันนะกับม้ากันฐกะคืนกลับไปยังนคร แล้วพระองค์อยู่ตามลำพัง ดังที่ จำรูญ ยาสมุทร กล่าวว่า *"พระองค์ประทับอยู่ตามลำพังพระองค์เดียว นี้เป็นครั้งแรกของชีวิตที่รู้สึกเปล่าเปลี่ยว เอกา อ้างว้าง ไม่มีเพื่อน ไม่มีญาติมิตร รู้สึกว้าเหว่ วังเวง สุดแสนจะรันทดสลดสังเวชพระทัยยิ่งนัก พระองค์ทรงพิจารณาระลึกถึงเหตุการณ์เมื่อวานนี้และวันก่อน ๆ ในอดีตที่ผ่านมา"* (จำรูญ ยาสมุทร, 2555: 45)

ขณะเดียวกันนั้น โกณฑัญญะพราหมณ์ผู้หนึ่งในบรรดาพราหมณ์ทั้ง 8 คนที่ยังมีชีวิตอยู่ ที่ครั้งหนึ่งได้ร่วมทำนายลักษณะของพระมหาบุรุษ ได้ทราบข่าวว่าเจ้าชายสิทธัตถะเสด็จออกบรรพชาจึงเกิดความดีใจ เพราะตรงกับคำทำนายของตนที่เคยทำนายไว้ จึงรีบไปชักชวนบุตรของพราหมณ์ที่เหลือจำนวน 7 คนให้ออกบวชตามเสด็จ โดยกล่าวว่า

> *บัดนี้ เจ้าชายสิทธัตถราชกุมาร โอรสแห่งพระเจ้าสุทโธทนะเสด็จออกบรรพชาแล้ว พระองค์จะได้ตรัสรู้เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้าแน่นอน ถ้าบิดาของพวกท่านยังมีชีวิตอยู่ก็คงจะออกบวชด้วยกันกับเรา ถ้าท่านทั้งหลายปรารถนาจะบวชก็จงมาบวชตามเสด็จพระมหาบุรุษพร้อมกันเถิด*
>
> (พระครูกัลยาณสิทธิวัฒน์ (สมาน กลฺยาณธมฺโม), 2552: 65-66)

การชักชวนในครั้งนั้น มีบุตรพราหมณ์เพียง 4 คนที่ยอมออกบวชคือ วัปปะ ภัททิยะ มหานามะและอัสสชิ จากนั้น โกณฑัญญะจึงพาพราหมณ์ทั้ง 4 รวมทั้งตนเองด้วยเป็น 5 คน เรียกว่า "ปัญจวัคคีย์" ออกบวชแล้วออกตามหาพระมหาบุรุษไปตามที่ต่าง ๆ ด้วยความหวังว่า เมื่อพระองค์ได้ตรัสรู้แล้วจะได้แสดงธรรมโปรดพวกตนให้รู้อย่างพระองค์บ้าง จนกระทั่งไปพบพระองค์ที่ตำบลอุรุเวลาเสนานิคม ตามที่ พระครูกัลยาณสิทธิวัฒน์ (สมาน กลฺยาณธมฺโม) ได้กล่าวถึงปัญจวัคคีย์ทั้งห้าว่า *"จนมาพบพระองค์ที่ตำบลอุรุเวลาเสนานิคม ได้เห็นพระองค์กำลังทำความเพียรอยู่ ก็มีความมั่นใจว่าพระองค์จะได้ตรัสรู้เป็นพระสัพพัญญูสัมมาสัมพุทธเจ้าแน่นอน แล้วจึงพากันเข้าสู่สำนักอยู่กระทำกิจวัตรอุปัฏฐากต่าง ๆ ด้วยการรับใช้จัดเสนาสนะและปัดกวาดบริเวณ เป็นต้น ด้วยหวังว่า เมื่อ*

พระองค์ได้ตรัสรู้แล้ว จะได้แสดงธรรมโปรด พวกตนให้รู้ตามบ้าง" (พระครูกัลยาณสิทธิวัฒน์ (สมาน กลฺยาณธมฺโม), 2552: 65-66) ต่อมาได้เสด็จออกผนวช และได้ตรัสรู้พระอนุตตรสัมมาสัมโพธิญาณ เป็นพระพุทธเจ้า ในยุคที่พระองค์เสด็จอุบัติขึ้นมานั้นเรียกว่า "ภัททกัป" อันมีพระพุทธเจ้าเสด็จอุบัติขึ้นสืบสายติดต่อกันถึง 5 พระองค์ ซึ่งไม่เคยปรากฏมาก่อน จากหลักฐานที่เคยปรากฏพบว่ามีพุทธเจ้าเสด็จอุบัติต่อกันสูงสุดเพียงแค่ 4 พระองค์เท่านั้น หลังจากนั้น โลกจึงย่างเข้าสู่ยุคพุทธันดร ซึ่งหมายถึงยุคที่โลกว่างจากพระพุทธเจ้าและคำสอนของพระพุทธเจ้า

ในภัททกัปนี้ เจ้าชายสิทธัตถะเป็นพระโพธิสัตว์องค์ที่ 4 ได้เสด็จออกผนวชเมื่อพระชนมายุ 29 พรรษา ทรงใช้เวลาศึกษาค้นคว้าหลักธรรมอยู่นานถึง 6 ปี สอดคล้องกับการอธิบายของ พ.อ.ปิ่น มุทุกันต์ว่า *"หลังจากการค้นคว้า และทดลองอย่างหนักหน่วง จนถึงขั้น "ยอมตาย" แล้วพระองค์ก็ได้ทรงพบความสำเร็จที่เราพูดกันว่า "ตรัสรู้" การตรัสรู้ของพระองค์นั้น ก็ไม่ใช่เรื่องอื่น นอกจากคำตอบปัญหาเรื่องวิธีแก้ทุกข์ ซึ่งเป็นปัญหาใหญ่"* (ปิ่น มุทุกันต์, 2541: 12) จึงได้ตรัสรู้เป็นพระอรหันตสัมมาสัมพุทธเจ้า มีชื่อว่า *"พระพุทธเจ้าโคตรมะหรือพระศากยมุนี เป็นองค์หนึ่งในบรรดาพระพุทธเจ้า 29 พระองค์"* (สถาบันบันลือธรรม, ม.ป.ป.: 178) โดยพระพุทธเจ้าองค์ก่อนเจ้าชายสิทธัตถะทั้ง 3 พระองค์นั้นคือ *"พระกกุสันธะ 1 พระโกนาคมนะ 1 พระกัสสปะ 1"* (บรรจบ บรรณรุจิ, 2532: 10)

พระโพธิสัตว์สิทธัตถะ ได้พบและเข้าเฝ้าพระพุทธเจ้าทั้ง 3 พระองค์นั้น แต่มิได้รับคำพยากรณ์ที่แน่นอนจากพระพุทธเจ้า 3 พระองค์แรกแต่มาได้รับคำพยากรณ์ที่ถือว่าเป็นนิตยพยากรณ์จากพระพุทธเจ้าองค์ที่ 4 คือ พระพุทธเจ้าทีปังกร เพราะในยุคที่พบพระพุทธเจ้าพระองค์นี้ พระโพธิสัตว์สิทธัตถะมีธรรมสโมธาน 8 ประการ ซึ่งในชาตินี้ท่านเกิดเป็นสุเมธดาบส (บรรจบ บรรณรุจิ, 2532: 19) ฉะนั้น ด้วยลักษณะสำคัญของพระพุทธเจ้า ทรงมีความมานะ อดทนและเป็นนักคิดวิเคราะห์ถึงเหตุปัจจัย อันจะหาหนทางแห่งการดับทุกข์ ดังที่ พุทธทาส อินทปัญโญ กล่าวว่า *"พระพุทธเจ้าท่านเป็นนักวิทยาศาสตร์ที่สมบูรณ์แบบองค์หนึ่ง ที่สอนหลักพระพุทธศาสนาให้เป็นศาสนาที่ถือกฎแห่งเหตุและผลเป็นหลัก เรียกสั้น ๆ ว่า "กฎแห่งเหตุผล"...หรืออาจเรียกได้ว่าเป็นหัวใจแห่งพระพุทธศาสนา...จนนำไปสู่ทางปฏิบัติแห่งอริยสัจ 4 ประการ"* (พุทธทาส อินทปัญโญ, 2512: 210-211) และทำให้ท่านถูกขนานว่าเป็นนักแก้ทุกข์ รวมถึงการเป็นพระผู้ทรงด้วยพระกรุณาคุณ พระปัญญาคุณ พระบริสุทธิคุณ (จำรูญ ยาสมุทร, 2555: ก) ตามปกติแล้ว ลักษณะเด่นของพระ

โพธิสัตว์คือทรงเรียนรู้จากสิ่งทุกอย่างที่ทรงสัมผัสในแต่ละขณะจนอาจกล่าวได้ว่าทรงมีบทเรียนอยู่รอบ ๆ พระองค์ (คณะกรรมการวัดพระราม 9 กาญจนาภิเษก, 2550: 53)

ด้วยเหตุนี้ พระองค์จึงทรงพระนามว่า “สัมมาสัมพุทธะ”นั้น เพราะได้ตรัสรู้อริยสัจ (สุทธิพงศ์ ตันตยาพิศาลสุทธิ์, 2531: 9) ดังที่ ปิ่น มุทุกันต์ที่กล่าวว่า *“พระพุทธเจ้าเป็นนักแก้ทุกข์และตำรับวิธีแก้ทุกข์ของพระองค์วิเศษจริง ข้าพเจ้าอยากจะพูดเสียเลยว่าคำสอนของพระพุทธเจ้าทั้งสิ้นที่เรียก “พุทธศาสนา” นั้น เป็นวิธีแก้ทุกข์โดยตรง เพราะคำสั่งสอนของพระพุทธเจ้านั้น ก็คือส่วนหนึ่งของ “ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา” ในอริยสัจสี่นั่นเอง”* (ปิ่น มุทุกันต์, 2541: 14-15) และมีความสอดคล้องกับประโยชน์ ส่งกลิ่น จากการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับเรื่องพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ในการอุบัติขึ้นและการเปรียบเทียบแนวคิดของพระสัมมาสัมพุทธเจ้าในพระพุทธศาสนานิกายเถรวาทและมหายานดังนี้

> *ตามทัศนะของพระพุทธศาสนาเถรวาทนั้น พระสัมมาสัมพุทธเจ้าเป็นเพียงมนุษย์ธรรมดา มิได้เป็นเทพเจ้าผู้วิเศษหรือเป็นผู้ศักดิ์สิทธิ์ มีอำนาจเหนือธรรมชาติ แต่เป็นบุคคลที่มีความตั้งใจแน่วแน่มุ่งมั่นในการฝึกอบรมตนเพื่อไปสู่ความบริสุทธิ์หลุดพ้นจากอาสวะกิเลส โดยอาศัย ปัญญา ศรัทธา ความอดทนและความเพียรอย่างยิ่งยวดและพุทธภาวะนั้น เป็นสิ่งที่ใคร ๆ ก็สามารถที่จะเข้าถึงได้ ถ้าหากว่ามีความตั้งใจจริง และมีความเพียรอย่างเพียงพอ ดังนั้น ในด้านรูปธรรมแล้ว พระสัมมาสัมพุทธเจ้าย่อมเหมือนกับคนปกติทั่วไป คือยังต้องประสพกับความเจ็บ ความแก่ ความตาย เหมือนดังที่มนุษย์ทั้งหลายเป็นอยู่ พระสัมมาสัมพุทธเจ้าจะแตกต่างจากบุคคลทั่วไปก็เพียงในด้านจิตใจและคุณสมบัติอันเป็นส่วนนามธรรมเท่านั้น*
>
> (ประโยชน์ ส่งกลิ่น, 2540: 98-99)

ดังนั้น เป้าหมายหลักของทุกศาสนาคือ การชี้นำให้ศาสนิกชนของตนบำเพ็ญเพียรภาวนาเพื่อความหลุดพ้นทั้งสิ้นหรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นการหลุดพ้นจากสิ่งที่ตนเองไม่ต้องการ รวมถึงการบูชาเพื่อขอพรสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้ปกปักรักษาหรือช่วยปัดเป่าให้พ้นจากเคราะห์กรรมทั้งหลาย ดังเช่น ในพุทธศาสนาจึงปรากฏหลักธรรม คำสอนต่าง ๆ มากมายที่ล้วนแล้วแต่มุ่งให้มนุษย์ลด ละ เลิกและเข้าถึงหลักธรรมในการครองตนและการดำเนินชีวิต หนึ่งในนั้นที่สำคัญคือ การรู้ในอริยสัจ 4

สุทธิพงศ์ ตันตยาพิศาลสุทธิ์ กล่าวว่า *“พระพุทธเจ้าตรัสว่า อริยสัจ 4 เป็นสัจธรรมคู่กับโลก พระพุทธเจ้าที่เกิดขึ้นในอดีตหรือที่กำลังจะมีในอนาคตและในปัจจุบัน ล้วนแล้วตรัสรู้อริยสัจ 4 เหมือนกันทุกพระองค์”* (สุทธิพงศ์ ตันตยาพิศาลสุทธิ์, 2531: 10) ในข้อตรัสรู้นั้น พระพุทธองค์ถือว่าเป็นหลักสำคัญแห่งพระพุทธศาสนา อันเป็นเครื่องยืนยันว่าเป็นความจริง เช่นเดียวกับการอธิบายของ ปิ่น มุทุกันต์ ที่กล่าวว่า *“พระพุทธเจ้าได้ตรัสรู้จริง ๆ ไม่ใช่ฝัน ไม่ใช่ผีสางเทวดามาเข้าทรง ที่จะรู้ได้ว่าพระองค์ตรัสรู้จริง ๆ ก็โดยสิ่งที่ทรงรู้นั้น เป็นคำตอบปัญหาเดิมที่ทรงสงสัยมาหกปีแล้ว คือเรื่องกลวิธีแก้ทุกข์นั่นเอง”* (ปิ่น มุทุกันต์, 2541: 12 - 13) ดังนั้น ความรู้สัจจริงก็คือการรู้ในอริยสัจ 4 นั่นเอง ดังที่จะอธิบายในส่วนของอริยสัจสี่และการบำเพ็ญเพียรที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวทางสายกลางในลำดับต่อไป

อริยสัจสี่

อริยสัจคือ หลักความจริงที่ประเสริฐ เพราะเป็นเรื่องเกี่ยวกับความดับทุกข์โดยตรง หรือในบางแห่งจะให้ความหมายของคำ ๆ นี้ ว่าเป็น “หลักความจริงของพระอริยเจ้า” ก็ตาม ทั้งนี้ เพราะว่าพระอริยเจ้าทั้งหลายก็คือบุคคลผู้ดับทุกข์ได้ ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

พุทธทาสภิกขุ กล่าวว่า “อริยสัจ” หรือหลักความจริงอันประเสริฐนี้จำแนกออกเป็นหัวข้อใหญ่ ๆ 4 ข้อคือ ความจริงว่าด้วยเรื่องความทุกข์ ความจริงว่าด้วยเรื่องมูลเหตุให้เกิดทุกข์ ความจริงว่าด้วยภาวะแห่งความไม่มีทุกข์เลย และความจริงว่าด้วยวิธีปฏิบัติเพื่อให้บรรลุถึงความไม่มีทุกข์นั้นเรียกสั้นที่สุดว่า ทุกข์ สมุทัย นิโรธ มรรค (พุทธทาสภิกขุ, 2556: 285-286)

ในขณะที่ สุทธิพงศ์ ตันตยาพิศาลสุทธิ์ ได้อธิบายความหมายของคำว่า “อริยสัจ” สามารถแบ่งออกเป็น 2 คำคือ คำว่า “อริย” และคำว่า “สัจ” ดังความหมายต่อไปนี้

อริยสัจ แบ่งออกเป็น 2 คำ คือ อริย+สัจ ดังนี้

อริย หมายถึง ประเสริฐ, พระอริยเจ้า

สัจจ์ หมายถึง ของจริง

เมื่อนำมารวมคำเป็น “อริยสัจ” จึงหมายความว่า

- ของจริงอย่างประเสริฐ

- ของจริงที่ทำให้คนเป็นพระอริยเจ้า

- ของจริงของพระอริยเจ้า

- ของจริงไปจากข้าศึก

- ของจริงแท้ (อย่างใดอย่างหนึ่ง)

(สุทธิพงศ์ ตันตยาพิศาลสุทธิ์, 2531: 12)

ดังนั้น อริยสัจ จึงแปลว่า ความจริงของพระอริยะ ดังที่ พระอุบาลีคุณูปมาจารย์ (จันทร์ สิริจนฺโท) ได้สรุปความหมายไว้ว่า *"ของจริงของพระอริยเจ้าบ้าง ของจริงทำปุถุชนให้เป็นพระอริยเจ้าบ้าง ของจริงหาข้าศึกมิได้บ้าง ของจริงทำปุถุชนให้เป็นพระอริยเจ้าบ้าง ของจริงหาข้าศึกมิได้บ้าง ถ้าจะถือเอาเนื้อความต้องแปลว่า "ของจริงทำผู้รู้ผู้เห็นให้หมดข้าศึกภายในเป็นเหมาะ"* (พระอุบาลีคุณูปมาจารย์ (จันทร์ สิริจนฺโท), ม.ป.ป.: 48) ฉะนั้น อริยสัจสี่จึงเป็นความจริง 4 ประการที่พระพุทธเจ้าตรัสรู้และตรัสสอน เพื่อพัฒนาจิตใจมนุษย์ให้ห่างจากกิเลส ทุกข์หรือให้เป็นบุคคลที่ประเสริฐขึ้น โดยอริยสัจสี่นั้น ประกอบด้วยความทุกข์ สาเหตุของความทุกข์ ความดับทุกข์และทางหรือวิธีปฏิบัติเพื่อความพ้นทุกข์ ตามที่ เอกชัย จุลละจาริตต์แบ่งการอธิบายอริยสัจสี่ออกเป็น 2 ตอนดังนี้

ตอนที่ 1 ปฏิจจสมุปบาท ประกอบด้วย 3 เรื่องคือ ทุกข์ สมุทัย นิโรธ

ตอนที่ 2 มรรคมีองค์ 8 มีเพียงเรื่องเดียวคือ มรรค

(เอกชัย จุละจาริตต์, 2551: 5)

โดยในแต่ละตอนนั้นสามารถอธิบายออกเป็น 4 ประการแห่งอริยสัจ ดังที่ พระธรรมกวี เจ้าอาวาสวัดราชาธิวาสราชวรวิหาร ได้อธิบายหลักเรื่องอริยสัจ 4 ประการ สรุปได้ว่า ใจความสำคัญของพระพุทธศาสนาคือ อริยสัจข้อที่หนึ่งอธิบายเรื่องความทุกข์ที่มีอยู่ในสิ่งที่มีชีวิตทั้งปวง อริยสัจข้อที่อธิบายถึงเหตุของความทุกข์อันได้แก่ "ความอยาก" ทุกประการ อริยสัจข้อที่สามอธิบายถึงหากสามารถดับความอยากได้ ความทุกข์ก็จะต้องดับตามไป เพราะว่าความทุกข์ย่อมมาจากความอยาก ส่วนอริยสัจข้อที่สี่อธิบายถึงวิธีที่จะดับความอยากอย่างไร (พระธรรมกวี, สัมภาษณ์, 23 มกราคม 2560)

นอกจากนี้ ปิ่น มุทุกันต์ ได้อธิบายถึงอริยสัจสี่นั้นแบ่งออกเป็น 4 ประการที่พระพุทธเจ้าตรัสรู้ (ธัมมจักกัปปวัตนสูตร) เรียกว่า "อริยสัจ" พบว่าทุกข้อว่าด้วยเรื่องแห่งทุกข์ ดังปรากฏคำว่า "ทุกข์" กำกับไว้ทุกประการ ดังข้อความว่า

อริยสัจข้อที่หนึ่ง : ทุกฺขํอริยสฺสจฺจํ (ข้อแรกว่าทุกข์มีจริง)

อริยสัจข้อที่สอง : ทุกฺขสมุทฺทโย อริยสัจฺจํ (ข้อที่สองว่าเหตุให้เกิดทุกข์มีจริง)

อริยสัจข้อที่สาม : ทุกฺขนิโรโธอริยสจฺจํ (ข้อที่สามว่าความดับทุกข์มีจริง)

อริยสัจข้อที่สี่ : ทุกฺขนิโรธคามินีปฏิปทาอริยสฺจจํ(ข้อที่สี่ว่าข้อปฏิบัติให้พ้นทุกข์ (วิธีแก้ทุกข์มีจริง) (ปิ่น มุทุกันต์, 2541: 12-13)

ส่วนพระราชนันทมุนี (ปัญญานันทภิกขุ) ได้ให้ความหมายและลักษณะอริยสัจสี่ไว้ในหนังสือทางสายกลาง วิถีพุทธสู่การดับทุกข์ปัญญานันภิกขุ เพิ่มเติมไว้ว่า

1. ทุกขอริยสัจ ความจริงเรื่องทุกข์ ได้แก่ ความเกิด ความแก่ ความเจ็บ ความตาย การพบกับสิ่งที่ไม่น่ารัก การพลัดพรากจากสิ่งอันเป็นที่รัก ต้องการสิ่งใดไม่ได้สิ่งนั้นสมหมาย รวมยอดกล่าวว่า ขันธ์ 5 คือร่างกาย จิตใจ ที่เราเข้าไปยึดถือเอาว่าเป็นของเรานี่แหละ เป็นก้อนทุกข์ละ

2. ทุกขสมุทัยอริยสัจ ความจริงเรื่องเหตุเกิดแห่งทุกข์ อันได้แก่ความอยากที่มีลักษณะ 3 ประการ คือ ทำให้ต้องมาเกิดอีกที มีความกำหนัดไม่จบ เพลิดเพลินนักในอารมณ์นั้น มีชื่อเป็น 3 อย่าง อยากในกาม ชื่อกามตัณหา อยากในความมีความเป็น ชื่อ ภวตัณหา อยากในความไม่มีไม่เป็น ชื่อ วิภวตัณหา ตัณหาแปลว่าความอยาก

3. ทุกขนิโรธอริยสัจ ได้แก่ ความจริง คือ การดับทุกข์ได้ การดับทุกข์ได้โดยสิ้นเชิง ดับสนิท โดยไม่เหลือเชื้อความอยากไว้อีก การสลัดทิ้งปล่อยคืนไป ทำลายที่ตั้งอาศัยของความอยากได้หมด ทุกข์ดับหมด ไม่ก่อเกิดอีก

4. ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา ข้อปฏิบัติให้ถึงความดับทุกข์ ได้แก่ข้อปฏิบัติอันประกอบด้วยองค์แปดประการ คือ ความเห็นที่ถูกต้อง ความคิดที่ถูกต้อง การพูดจาที่ถูกต้อง การทำงานที่ถูกต้อง การอาชีพที่ถูกต้อง ความพากเพียรที่ถูกต้อง ความรำลึกที่ถูกต้อง ความตั้งใจมั่นคงที่ถูกต้อง

เหล่านี้เป็นวิชชาที่พระพุทธองค์ทรงค้นคว้าพบด้วยปรีชาสามารถของพระองค์แล้วนำมาประกาศแก่ชาวโลก สิ่งนี้คือ เนื้อแท้ของพระพุทธศาสนาต้องปฏิบัติเรื่องนี้

(พระราชนันทมุนี (ปัญญานันทภิกขุ) อ้างถึงใน เรือนธรรม, 2550: 64)

อริยสัจสี่ประการนี้ เป็นหนึ่งในแก่นพระพุทธศาสนาที่สามารถช่วยให้ผู้ที่ประพฤติปฏิบัติตามหลัก พ้นทุกข์ได้อย่างแท้จริง สุทธิพงศ์ ตันตยาพิศาลสุทธิ์ ได้ให้คำอธิบายดังนี้

อริยสัจข้อแรก ปัญหาที่ 1 ทุกขอริยสัจคือ ความทุกข์

ความทุกข์สามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือ

1. สภาวทุกข์ คือ ทุกข์โดยสภาพหรือทุกข์ประจำ ได้แก่
   - ความเกิด
   - ความแก่
   - ความตาย
2. ปกิณกทุกข์ ทุกข์เบ็ดเตล็ดหรือทุกข์จร ได้แก่
   - โสกะ (ความแห้งใจ)
   - ปริเทวะ (ความพิไรรำพันหรือระทมใจ)
   - ทุกข์ (ความไม่สบายกาย)
   - โทมนัส (ความไม่สบายใจ)
   - อุปายาส (ความคับแค้นใจ)
   - ความประจวบด้วยสิ่งอันไม่เป็นที่รัก
   - ความพลัดพรากจากสิ่งอันเป็นที่รัก
   - ปรารถนาสิ่งใดไม่ได้แม้สิ่งนั้น

(สุทธิพงศ์ ตันตยาพิศาลสุทธิ์, 2531: 13)

พระองค์ตรัสสรุปว่า อุปทานขันธ์ทั้ง 5 นั้นแลเป็นทุกข์ (จำรูญ ยาสมุทร, 2555: 196)

อริยสัจข้อสอง ปัญหาที่ 2 ทุกขสมุทัยคือ เหตุของความทุกข์ หมายถึง ความอยากที่เป็นกิเลสตัณหา ประกอบด้วย 3 ประการคือ

1. กามตัณหา คือ ความทะยานอยากในกาม มีรูป รส กลิ่น เสียง สัมผัส เป็นต้น
2. ภวตัณหา คือ ความทะยานอยากมีหรืออยากเป็น
3. วิภวตัณหา คือ ความทะยานอยากไม่มีหรือไม่เป็น

ตัณหาเป็นเหตุให้คน สัตว์ เวียน เกิด ตายและเสวยทุกข์อื่น ๆ ไม่มีที่สิ้นสุด (สุทธิพงศ์ ตันตยาพิศาลสุทธิ์, 2531: 14-15)

อริยสัจข้อสาม ปัญหาที่ 3 ทุกขนิโรธคือ ความไม่มีทุกข์ หมายถึง ไม่มีความอยากชนิดที่เป็นกิเลสหรือการดับตัณหาให้ขาดโดยสิ้นเชิง เมื่อทุกข์เกิดจากเหตุอันใดเราก็ดับที่เหตุนั้นเสีย อันได้แก่การดับตัณหา 3 ประการคือ กามตัณหา ภาวตัณหา วิภวตัณหา ซึ่งเป็นเหตุปัจจัยให้เกิดทุกข์เรียกว่าทุกขนิโรธ (จำรูญ ยาสมุทร, 2555: 197)

อริยสัจข้อสี่ ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา (มรรค) หมายถึง “ทาง” ธรรมอันมีข้อปฏิบัติให้ถึงความดับทุกข์หรือวิธีดับทุกข์ให้เป็นอยู่ชอบหรือเรียกว่า “อริยมรรคมีองค์ 8 ประการ”

ดังที่พระพุทธเจ้าตรัสอธิบายว่า มีทางอยู่ 3 สายคือ

สายหนึ่งหย่อนเกินไป เรียกว่า กามสุขัลลิกานุโยค แปลว่า การประกอบตนให้ชุ่มอยู่ด้วยกามสุข

สายหนึ่งตึงเกินไป เรียกว่า อัตตกิลมถานุโยค แปลว่า การประกอบตนไว้ในความลำบาก (ทั้งสองสายนี้เป็นทางที่เรียกว่า “อันตะ”แปลว่า สุดโต่ง)

ทางสายกลาง คือไม่ข้องแวะกับสุดโต่งทั้งสองคือ มรรคแปด

จากนัยและความหมายข้างต้นสามารถจัดเป็นคู่ ๆ ได้จำนวน 2 คู่คือ

คู่ที่ 1 ทุกข์เป็นผล สมุทัยเป็นเหตุ ฝ่ายข้างไม่ดีเป็นเหตุผลเรื่องทุกข์

คู่ที่ 2 นิโรธเป็นผล มรรคเป็นเหตุ ฝ่ายข้างดีเป็นเหตุผลเรื่องความดับทุกข์ (สุทธิพงศ์ ตันตยาพิศาลสุทธิ์, 2531: 12)

เรื่องอริยสัจจึงเป็นเรื่องของเหตุผลโดยแท้และเป็นเหตุผลที่เป็นไปได้ มิใช่เหตุผลที่เป็นไปไม่ได้ ส่งผลแก่การเกิด การดับสามารถสรุปได้ดังนี้

ทุกข์ เป็นตัวผล

สมุทัย เป็นตัวเหตุ

นิโรธ เป็นตัวผล

มรรค เป็นตัวเหตุ

ทุกข์และนิโรธ เป็นผล

สมุทัยและมรรค เป็นเหตุ

สมุทัย เป็นเหตุฝ่ายเกิด

มรรค เป็นแหตุฝ่ายดับ

อริยสัจ 4 ประการ จึงกล่าวได้ว่าเรื่องทุกข์และความดับทุกข์เท่านั้น เป็นเรื่องที่พระพุทธองค์ทรงนำมาสอน เป็นเรื่องที่พวกเราควรฟังและจำไว้นำไปปฏิบัติได้ โดยพยายามตัดเหตุข้างฝ่ายเกิด พอกพูนเหตุข้างฝ่ายดับไว้เสมอ วันหนึ่งก็จักถึงจุดหมายปลายทางได้” (พระราชนันทมุนี (ปัญญานันทภิกขุ) อ้างถึงใน เรือนธรรม, 2550: 67-68) อีกนัยหนึ่งของการอธิบายเรื่องเหตุและผล การเกิด การดับนั้น พระปาโมทย์ ปาโมชฺโช กล่าวอธิบายไว้สามารถสรุปได้ว่า

ท่านสอนว่าทุกข์อันเป็นธรรมที่ควรรู้ก็คือ รูปกับนาม สมุทัยคือ สาเหตุของความทุกข์ เป็นของควรละ ท่านก็แจกแจงและเอียดออกไปเป็นอวิชชากับภวตัณหา นิโรธ ซึ่งเป็นธรรมที่ควรทำให้แจ้ง ท่านก็แจกแจงให้ละเอียดขึ้นไปเป็นวิชชาและวิมุตติ มรรคมีองค์แปด (ถือว่ามรรคมี 1 แต่มีองค์ประกอบ 8 อย่าง) ในขั้นปฏิบัติท่านแจกแจงว่าสมถะและวิปัสสนาเป็นธรรมที่ควรเจริญด้วยปัญญาอันยิ่ง พระพุทธเจ้าเป็นธรรมราชา ท่านสามารถแจกแจงธรรมะออกได้อย่างละเอียด เช่น การแจกแจงทุกข์เป็นจิต เจตสิก รูป สมุทัยแจกแจงให้เป็น 3 คือ อวิชชา ตัณหา อุปาทาน นิโรธสามารถแจกแจงเป็นมรรค ผล นิพพาน ส่วนมรรคมีองค์แปด สามารถแจกแจงเป็นศีล สมาธิ ปัญญา สิ่งที่เป็นทุกข์ในอริยสัจ มีแต่รูปกับนาม รูปกับนามนั้นจึงเป็นตัวทุกข์ หากเข้าใจในทุกข์เมื่อใดจะสามารถละสมุทัยได้เมื่อนั้น หากสามารถละสมุทัยได้เมื่อใดจะรู้แจ้งในนิโรธได้เมื่อนั้น หากรู้แจ้งในนิโรธได้เมื่อใด อริยมรรคสามารถเกิดได้เมื่อนั้น ดังนั้นทุกข์ สมุทัย นิโรธ มรรคนั้นมี 4 อย่าง มีกิจ 4 ชนิด แต่ทำกิจนั้นสำเร็จในขณะจิตเดียวกัน (พระปราโมทย์ ปาโมชฺโช, 2555: 11)

ดังนั้น สามารถกล่าวได้ว่า มนุษย์ทุกคนย่อมมีทุกข์ สาเหตุแห่งทุกข์คืออุปาทานที่ไปยึดติดอยู่กับตัณหาที่มีความอยากใคร่ได้มี สามารถแบ่งออกเป็น 3 ประการ ตามที่ สุวัฒน์ จันทร์จำนงได้

อธิบายไว้ดังนี้ 1) กามตัณหา ความทะยานอยากในกามที่สนองความต้องการของประสาทสัมผัสทั้ง 5 2) ภวตัณหา ความทะยานอยากในภพในภาวะของตนเองที่จะได้เป็นได้อยู่ตลอดไป 3) วิภาวตัณหา ความทะยานอยากในวิภพ กล่าวคือ ความอยากในความพรากพ้นแห่งตนเอง จากความเป็นอย่างใดอย่างหนึ่งที่ไม่ปรารถนา อยากทำลาย อยากให้ดับสูญ และความใคร่อยากที่ประกอบด้วย วิภวทิฏฐิ หรืออุจเฉททิฏฐิ (สุวัฒน์ จันทร์จำนง, 2547: 143-144)

ดังคำกล่าวของสมเด็จพระญาณสังวร สมเด็จพระสังฆราช สกลมหาสังฆปริณายกที่อธิบายไว้ในหนังสือพระโอวาทภาคบทพระพุทธพจน์ ได้กล่าวถึงพุทธพจน์บทที่ 38 เกี่ยวกับการทรงบำเพ็ญเพียรทุกรกิริยาว่า *“ถ้าท่านทั้งหลายกลัวทุกข์ ความทุกข์ไม่เป็นที่รักของท่าน ท่านก็อย่าได้ทำความชั่วทั้งในที่แจ้งและในที่ลับ ถ้าท่านจักทำหรือกำลังทำอยู่ ซึ่งความชั่วแล้วไซร้ แม้ท่านจะเหาะหนีไปไหนก็ไม่มีพ้นทุกข์ไปได้”* (สมเด็จพระญาณสังวร สมเด็จพระสังฆราช สกลมหาสังฆปริณายก, 2556: 50) ซึ่งเราสามารถตัดอุปาทานได้ โดยเฉพาะการอุปาทานในขันธ์ 5 ออกไปได้ ความทุกข์ก็จะหมดไปด้วยแนวทางมัชฌิมาปฏิปทาแห่งมรรคแปด (สุวัฒน์ จันทร์จำนง, 2547: 143-144)

นอกจากนี้ จำรูญ ยาสมุทร ได้อธิบายเพิ่มเติมว่า เหตุปัจจัยแห่งการเกิดทุกข์และดับทุกข์เป็นสิ่งที่เชื่อมโยงสัมพันธ์กันในหลายส่วน หากสามารถกำจัดได้ในปัจจัยหนึ่ง ๆ ก็จะส่งผลต่อปัจจัยที่เกี่ยวเนื่องกันดังเช่น ปัจจยาการที่ทำให้เกิดทุกข์ โดยอวิชชาเป็นเหตุให้เกิดสังขาร สังขารทำให้เกิดวิญญาณ วิญญาณทำให้เกิดนามรูป นามรูปทำให้เกิดสฬายตนะ สฬายตนทำให้เกิดผัสสะ ผัสสะทำให้เกิดเวทนา เวทนาทำให้เกิดตัณหา ตัณหาทำให้เกิดอุปาทาน อุปาทานทำให้เกิดภพ ภพทำให้เกิดชาติ ชาติทำให้เกิดชรา มรณะ โสทะ ปริเทวะ ทุกขะ โทมนัส อุปายาสะ ส่วนปัจจยาการในการดับทุกข์ ส่วนปัจจยาการที่ทำให้ทุกข์ดับนั้นก็เป็นเช่นเดียวกัน หากอวิชชาดับ สังขารก็ดับ สังขารดับ วิญญาณก็ดับ เป็นแบบนี้ต่อเนื่องไปจนถึงชาติดับ ชรา มรณะ โสกะ ปริเทวะ ทุกขะ โทมนัส อุปายาสะจึงดับ (จำรูญ ยาสมุทร, 2555: 203 - 204) ที่กล่าวมานี้คือธรรมแห่งปัจจยาการของการเกิดและการดับของทุกข์ ที่พระพุทธองค์ทรงนำมาพิจารณาไตร่ตรอง ค้นหาต้นกำเนิดของการเกิดทุกข์ ที่เป็นเหตุให้สัตว์โลกต้องอยู่ในวัฏสงสารอันยาวนานหาที่สิ้นสุดไม่ได้ จนพระพุทธองค์ทรงค้นพบต้นกำเนิดที่ทำให้เกิดทุกข์พร้อมกับการทำให้ความทุกข์จบสิ้นลงด้วยอวิชชา ตัณหา อุปาทานและกรรม อันปรากฏขึ้นแก่

พระองค์ด้วยอาสวักขยญาณ[4] จึงรู้แจ้งเห็นอริยสัจ 4 ว่านี้คือ ทุกข์ นี้คือ เหตุแห่งทุกข์ นี้คือความดับทุกข์ นี้คือทางปฏิบัติ ถึงซึ่งความดับทุกข์ พระพุทธองค์ตรัสอยู่เสมอว่า *"บุคคลใดเห็นอริยสัจ 4 บุคคลนั้นย่อมเห็นปฏิจจสมุปบาทและบุคคลใดเห็นแจ้งในปฏิจจสมุปบาท บุคคลนั้นย่อมเห็นแจ้งในอริยสัจ 4"* (จำรูญ ยาสมุทร, 2555: 204)

การบำเพ็ญเพียรทุกรกิริยา

ก่อนที่พระพุทธองค์จะก้าวข้ามผ่านอุปสรรคต่าง ๆ นานา และเข้าสู่พระนิพพานด้วยพระองค์เอง พระองค์ทรงปฏิบัติตน คิดค้น ไตร่ตรอง และพิจารณาสิ่งต่าง ๆ ด้วยพระองค์เองในการหาทางดับทุกข์ เมื่อออกผนวชแล้วได้ทรงบำเพ็ญเพียร ทรงศึกษาแนวปฏิบัติเพื่อความรู้ยิ่งของชีวิต ซึ่งเป็นแนวปฏิบัติการแห่งฌานสมาบัติถึงระดับสูงสุดคือ อรูปฌาน 4 เนวสัญญานาสัญญายตนฌาน (จำรูญ ยาสมุทร, 2555: 53) กับอาจารย์อาฬารดาบส กาลามโคตร ศึกษาจนหมดวิชาความรู้จึงลาจากพระอาจารย์อาฬารดาบส กาลามาโคตร เพื่อไปศึกษากับอาจารย์อุทกดาบส รามบุตรจนหมดวิชาความรู้อีกเช่นเคย จากนั้นพระองค์ตรากตรำร่างกาย คือ การบำเพ็ญทุกรกิริยาเพื่อให้เกิดความเดือดร้อนทรมาน อันเป็นการบำเพ็ญตบะอย่างหนึ่ง เพราะการบำเพ็ญตบะนี้เป็นความเชื่อของชาวอินเดียที่มีคตินิยมในทฤษฎีหรือหลักการปฏิบัติเพื่อการพ้นทุกข์อยู่ 2 อย่าง ในทางพุทธศาสนาเรียกว่าทางสุดโต่ง 2 ทางคือ อัตตกิลมถานุโยคและกามสุขัลลิกานุโยค

"ตบะ" คือ วิธีการบำเพ็ญความเพียรอย่างหนึ่งของพวกนักพรต ฤาษีและเหล่าดาบสทั้งหลายโดยการทรมานร่างกายให้ได้รับความลำบากด้วยวิธีการต่าง ๆ เพื่อเกิดปาฏิหาริย์และรวมถึงการทรมานตนเพื่อเป็นเผาผลาญกิเลสให้หมดไป แต่สำหรับผู้ที่มุ่งการปฏิบัติเพื่อให้เข้าถึงปรมัตถธรรมคือโมกษะในทางศาสนาพราหมณ์ฮินดู การบำเพ็ญตบะถือเป็นการปฏิบัติที่สำคัญในการปฏิบัติ การบำเพ็ญตบะมีมาแต่สมัยพุทธกาลจนถึงปัจจุบัน และยังมีปรากฏในประเทศอินเดีย สำหรับวิธีการ

---

[4] อาสวักขยญาณ พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์ (ชำระ-เพิ่มเติม ช่วงที่ 1/ยุติ) พ.ศ. 2556 อธิบายว่า "อาสวักขยญาณ ความรู้เป็นเหตุสิ้นอาสวะ, ญาณหยั่งรู้ในธรรมเป็นที่สิ้นไปแห่งอาสวะทั้งหลาย, ความตรัสรู้ (เป็นความรู้ที่พระพุทธเจ้าได้ในยามสุดท้ายแห่งราตรี วันตรัสรู้) (ข้อ 3 ในญาณ 3 หรือวิชชา 3, ข้อ 6 ในอภิญญา 6, ข้อ 8 ในวิชชา 8, ข้อ 10 ในทศพลญาณ)" (พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตฺโต), 2556: 553)

บำเพ็ญตบะของดาบสนักพรตและฤาษีมุนีนั้น ได้อธิบายไว้ในหนังสือปรัชญาธรรมของศาสนาพราหมณ์ฮินดูสามารถสรุปได้ว่า

ผู้แสวงหาโมกษะธรรมทั้งหลายในประเทศอินเดียนั้น มีอยู่มากมายหลายแบบหลายวิธีหลายอย่างด้วยกัน แต่ละอย่างนั้นล้วนเป็นการทรมานตนในทางพิสดาร ซึ่งเป็นเรื่องยากอย่างยิ่งที่คนธรรมดาสามัญจะทำได้ มีอยู่วิธีหนึ่งซึ่งผู้เรียบเรียงเคยได้พบเห็นมาด้วยตนเอง คือ การฝังหัวไว้ในดิน เอาดินกลบจนมิดพอดี เอาไหล่ตั้งติดพื้นดินเอาขาชี้ฟ้า เขาจะอยู่ได้นานเป็นเวลานาน ๆ หลายชั่วโมง หรือบางทีเป็นวันครึ่งวันแต่ไม่ตายสำรวจดูรอบ ๆ เพื่อดูท่อหายใจก็ไม่เห็นมี ซึ่งเห็นแล้วน่าทึ่งมากสำหรับคนธรรมดา โดยเฉพาะคนต่างชาติ ซึ่งไม่เคยพบเห็นวิธีการทรมานตนซึ่งเรียกว่า การบำเพ็ญตบะอย่างที่ว่านี้ แต่สำหรับชาวอินเดียนั้นได้พบได้เห็นกันอยู่บ่อย ๆ จึงเป็นเรื่องธรรมดา เพราะว่าภาพเช่นนี้ มีปรากฏให้เห็นอยู่ทั่วไปในประเทศอินเดีย เพราะอิทธิพลของความเชื่อที่ว่าการทรมานตนเป็นหนทางแห่งการบรรลุคุณวิเศษต่าง ๆ ทั้งทางคดีโลกและคดีธรรม ซึ่งมีปรมัตถสัจ คือ โมกษะเป็นเป้าหมายสุดท้าย ใครทรมานตนได้มากก็จะหมดกิเลสได้เร็วไว ดังนั้น ดาบสและฤาษีทั้งหลายจึงได้เพียรพยายามในการบำเพ็ญตบะ ส่วนจะเป็นวิธีการไหนแบบใดนั้น อันนี้ขึ้นอยู่กับความถนัดหรือชอบใจไม่ได้บังคับ ซึ่งวิธีการบำเพ็ญตบะนี้มีอยู่มากมายหลายอย่าง ดังที่ ดร.สุจิตรา รณรื่น ได้เขียนไว้ในหนังสือศาสนาเปรียบเทียบ ตอนหนึ่งซึ่งว่าด้วยตัวอย่างวิธีบำเพ็ญตบะ จึงใคร่ที่จะนำมากล่าวในที่นี้ โดยสรุปดังต่อไปนี้

วิธีการบำเพ็ญตบะของพวกดาบสฤาษีนั้น มีวิธีการหลายอย่างแตกต่างกันไปดังนี้

บางพวกใช้วิธีแช่ตัวในน้ำแค่เอวคราวละหลายวันหรือหลายสัปดาห์

บางพวกใช้วิธีอาบน้ำในแม่น้ำศักดิ์สิทธิ์ให้ได้หลาย ๆ แห่ง

บางพวกใช้วิธีนอนบนเตียงหนามคราวละนาน ๆ ทุก ๆ วัน

บางพวกใช้วิธีนอนบนพื้นดินไม่ยอมใช้เตียงหรือเครื่องปูลาด

บางพวกใช้วิธีงอตัวไม่ยอมทำตัวให้ตรง

บางพวกถือวิธีนั่งยืนในท่าเดียวนาน ๆ เป็นปีเป็นเดือนไม่เคลื่อนไหวร่างกาย ยืน หรือนั่งในท่าและที่เดียวเป็นเวลาแรมปี จนนกมาทำรังในผมได้ หรือเถาวัลย์ขึ้นพันขา หรือจอมปลวกขึ้นที่เท้า

บางพวกถือไม่นอน ยืนตัวตรงอยู่ตลอดเวลา

บางพวกใช้วิธีนั่งกลางแดด พร้อมทั้งก่อไฟผิงอีก 4 กอง

บางพวกใช้วิธีห้อยศีรษะเหมือนค้างคาว

บางพวกใช้วิธีกำมือไว้จนเล็บงอกแทงเข้าไปในอุ้งมือ

บางพวกใช้วิธียกแขนคาไว้จนแข็งค้าง

บางพวกใช้วิธีทำร้ายร่างกายตนเอง เช่น บีบรัดอวัยวะบางอย่าง

บางพวกถือรับประทานอาหารเฉพาะอย่างเฉพาะเวลาและเฉพาะสถานที่ เช่น ถือกินแต่ผลไม้ ถือกินแต่รากไม้ ถือกินสมุนไพร ถือกินแต่ขนม ถือกินวันละไม่เกิน 8 คำ ถือกินตามจันทร์ขึ้นจันทร์แรม ถือเที่ยวหากินตามป่าช้า ถือกินอาหารผสมด้วยมูลโคปัสสาวะหรือแม้แต่อุจจาระมนุษย์ เป็นต้น

ตามตัวอย่างวิธีการบำเพ็ญตบะดังที่กล่าวมาแล้ว ชาวอินเดียโดยเฉพาะนักบวช นักพรตและดาบสทั้งหลายต่างมุ่งมั่นเพียรพยายามในการปฏิบัติ เพราะเชื่อว่าเป็นหนทางแห่งการบรรลุโมกษะหรือปรมัตถธรรม

(อารี วิชาชัย, 2543: 99-101)

ฉะนั้น การทำทุกรกิริยาจึงหมายถึง กิริยาที่ทำได้โดยยาก การทำความเพียรซึ่งยากที่ใครจะปฏิบัติได้ เพื่อบรรลุธรรมวิเศษด้วยการทรมานตนอย่างยิ่งยวด ตามความเชื่อของคนอินเดียตั้งแต่สมัยก่อนพุทธกาล เพราะ"ทุกรกิริยา"หรือคำที่ปรากฏในพระไตรปิฎกเรียกว่า "ทุกรการิกา" (การกระทำที่ทำได้ยาก) ที่ทรงทำมานั้น ทรงทำตามความเชื่อถือของสมณะและพราหมณ์ในยุคนั้นที่เชื่อกันไปต่าง ๆ ว่าการกระทำดังกล่าวมานั้นจะส่งผลให้ได้ความบริสุทธิ์ แต่เมื่อทรงทำถึงที่สุดแล้วก็ทรงสรุปได้ว่า การทำทุกรกิริยานั้น ไม่ทำให้พระองค์ได้บรรลุญาณทัสสนะ (โลกุตตรมรรค) อันเป็นคุณวิเศษเหนือธรรมของมนุษย์และสามารถทำให้ห่างไกลจากกิเลส โดยในพระไตรปิฎกกล่าวถึงการ

ปฏิบัติโดยเริ่มจากพรหมจรรย์ต่าง ๆ ที่พระโพธิสัตว์ประพฤติคือ ตปสีละ ลูขะ เชคุจฉิ ปวิวิตตะ มหาวิกฎโภชนะและอุเปกขาวิหาร[5] นอกจากนั้น พระไตรปิฎกยังได้กล่าวถึงการบำเพ็ญทุกรกิริยา ด้วยการลดเสวยพระกระยาหารให้น้อยตามลำดับ (บรรจบ บรรณรุจิ, 2546: 228-233)

นอกจากนี้ ท่านพุทธทาสอินทปัญโญ ได้กล่าวถึงวิธีทำทุกรกิริยานั้น ประกอบด้วย 3 ข้อดังนี้

การบำเพ็ญทุกรกิริยา

การทรมานพระองค์เอง เพราะต้องการทำให้กิเลสเหือดแห้งลง ซึ่งเป็นความเข้าใจในตอนแรกของพระองค์

อยู่หลีกเร้นเพียงผู้เดียว

ไม่ต้องการพบใคร บางครั้งแดดร้อนก็อยู่กลางแดด อากาศหนาวก็อยู่กลางหิมะทั้งนี้ ทำเพื่อความอดทน อดกลั้น ในบางครั้งแก้ผ้าออกบิณฑบาต เดินเก็บผลไม้ที่หล่นตามพื้น เสวยเพื่อประทังชีวิต และในบางครั้งพระองค์เอาขี้เถ้าทาหัวทาตัว

ไม่มีรัก โลภ โกรธ หลง

อยู่คนเดียวในป่าช้าและนอนแทรกไปกับซากศพที่นอนตายจำนวนมาก การถูกกลั่นแกล้งจากเด็กสัตว์ที่มาพบเห็น โดยการเอาไม้แหย่หูจนเลือดไหล การเอาฝุ่นซัดใส่เปรอะเปื้อนร่างกาย และรวมถึงการยืนปัสสาวะใส่ แต่พระองค์ก็ไม่มีความอาฆาต พยาบาท พยายามครองใจไม่ให้มีความโกรธ เกลียด รัก ชัง

(พุทธทาส อินทปัญโญ, 2512: 210-211)

---

[5] ตปสีละ: พรหมจรรย์แบบบำเพ็ญตบะ (การเผากิเลส)
ลูขะ: พรหมจรรย์แบบทำตนให้เศร้าหมอง (สกปรก)
เชคุจฉิ: พรหมจรรย์แบบเป็นผู้รังเกียจในการทำลายชีวิตสัตว์
ปวิวิตตะ: พรหมจรรย์แบบปลีกตัวอยู่อย่างสงัด
มหาวิกฎโภชนะ: พรหมจรรย์แบบกินของกินชนิดผิดปกติ
อุเปกขาวิหาร: พรหมจรรย์แบบอยู่อย่างวางเฉย (บรรจบ บรรณรุจิ, 2546: 228, 231)

ในขณะที่พระอาจารย์พยอม กัลยาโณ อธิบายถึงทุกรกิริยาว่า *"ตรากตรำพระวรกาย บางครั้งพระองค์ทรงเสวยอุจจาระของพระองค์เอง...จนพระวรกายจึงได้เหือดแห้งซีดเซียว เมื่อเอามือลูบแขน ขนก็ร่วงเพราะรากขนเน่า เมื่อจะลุกขึ้นนั้นเล่าก็เซซวนล้มไป"* (พระอาจารย์พยอม กัลยาโณ, 2547: 43-46) ด้วยพระองค์คิดว่าจะคิดค้นและค้นพบด้วยสติปัญญาและความเพียรของพระองค์เอง จากนั้นจึงมุ่งหน้าออกเดินทางไปจนถึงแม่น้ำเนรัญชราและประทับ ณ ที่นั่นเพื่อเริ่มบำเพ็ญทุกรกิริยาและทรมานตนเองด้วยวิธีต่าง ๆ ตามที่ทรงเล่าให้พระสารีบุตรเถระฟังในกาลภายหลัง แสดงว่าทรงทดลองการทรมานร่างกายทุกวิธี ที่มีการประพฤติกระทำกันอยู่ในสมัยนั้นแต่ปรากฏว่าไม่เกิดผลตามที่หวังไว้ จึงได้นำเอาหลักการวิธีการเหล่านั้นมาประยุกต์เข้าเป็นวิธีหลัก ๆ ได้ 3 วิธีดังนี้

> *1. ขบฟันด้วยฟัน โดยการกัดฟันเข้าหากันอย่างแรง เอาลิ้นกดเพดานปากอย่างแรงจนเกิดความร้อนขึ้นในร่างกายจนมีเหงื่อออกมาทางรักแร้ ได้เสวยทุกขเวทนาอย่างแรงกล้า เหมือนคนมีกำลังมากจับคนที่มีกำลังน้อยที่ศีรษะหรือที่คอบีบให้แน่น ฉะนั้น แม้พระวรกายจะได้รับทุกขเวทนากระวนกระวายไม่สงบระงับเห็นปานนี้ แต่ทุกขเวทนานั้น ก็ไม่อาจครอบงำพระทัย ให้กระสับกระส่ายได้พระองค์ทรงมีพระสติมั่นไม่ฟั่นเฟือน ปรารภความเพียรไม่ท้อถอย ครั้นเห็นว่าวิธีการอย่างนั้น มิใช่ทางตรัสรู้จึงเปลี่ยนวิธีอื่นต่อไป*
>
> *2. กลั้นลมหายใจ โดยการกลั้นหายใจให้ได้นานที่สุดทั้งทางปากและจมูก จนเกิดความร้อนทั่วร่างกาย ทำให้หูอื้อ ปวดศีรษะ จุกเสียดทั่วทั้งร่างกาย เมื่อลมหายใจไม่สามารถออกทางช่องนาสิกและช่องพระโอษฐ์ได้ จึงดั้นด้นไปออกทางโสตทวาร เมื่อไม่สามารถออกได้อีกจึงตลบขึ้นไปบนพระเศียรและหวนกลับลงสู่พระอุทร ทำให้เกิดทุกขเวทนาอย่างแรงกล้าจนปวดพระเศียร เสียดพระอุทรร้อนในพระวรกายเป็นกำลัง แต่ทุกขเวทนานั้นก็ไม่อาจทำให้พระทัยกระสับกระส่ายได้ ทรงมีพระสติมั่นคงเสมอปรารภความเพียรไม่ย่อหย่อน ครั้งทรงเห็นว่าวิธีการนี้ก็ยังมิใช่ทางตรัสรู้ จึงเปลี่ยนเป็นวิธีอื่นต่อไป*
>
> *3. อดอาหาร โดยการไม่กินอาหาร ร่างกายซูบผอมเหลือแต่หนังหุ้มกระดูก พระโพธิสัตว์ทรงดำริว่า "อาตมาจะกระทำความเพียรให้ถึงที่สุดแห่งความเพียรอย่างอุกฤษฏ์ การที่จะมัวกังวลอยู่กับการแสวงหาอาหารนั้นไม่สมควร" ดังนั้น เมื่อพระองค์เสด็จไปประทับยังต้นไม้ใดก็เสวยเฉพาะผล ที่หล่น*

จากต้นไม้นั้นเท่านั้น ต่อมาภายหลัง เสด็จเข้าไปบิณฑบาตได้อาหารมาก็ผ่อนเสวยให้ลดน้อยลงโดยลำดับ จนกระทั่งไม่เสวยเลย เมื่อพระองค์ทรงตัดพระกระยาหารทั้งสิ้นแล้ว มหาปุริสลักษณะ 32 ประการ และอนุพยัญชนะ 80 ประการก็อันตรธานหายไปทั้งสิ้น พระวรกายเหี่ยวแห้งยิ่งนัก พระอัฐิปรากฏที่พระวรกาย ผิวพรรณเศร้าหมอง เมื่อทรงใช้พระหัตถ์ลูบพระวรกาย เส้นพระโลมามีรากเน่า ก็หลุดล่วงจากขุมขน พระกำลังน้อยถอยลงจะเสด็จไปทางใดก็ซวนเซจะล้มลง จนวันหนึ่ง พระองค์มีพระอาการประชวรอ่อนเพลียอิดโรยโหยหิวเป็นที่สุด ไม่สามารถจะทรงพระวรกายไว้ได้ จนถึงวิสัญญีภาพสลบล้มลง ณ ที่นั้น เมื่อพระโพธิสัตว์ทรงทดลองบำเพ็ญทุกกรกิริยาอย่างหนักหน่วงและทรงพบว่าเป็นการกระทำที่ตึงเกินไป ไม่ใช่ทางพ้นทุกข์อีกเช่นกัน ทรงหันมาดำเนินในมัชฌิมาปฏิปทาหรือทางสายกลางนั่นเอง

(พระครูกัลยาณสิทธิวัฒน์ (สมาน กลฺยาณธมฺโม), 2552: 67)

ตามที่ พระราชรจนรังสี (ว.ป.วีรยุทฺโธ) ได้กล่าวไว้ว่า *"การทรมานพระองค์อย่างแสนสาหัสแบบอัตตกิลมถานุโยค ตามความเชื่อของบุคคลสมัยนั้นว่า สามารถหลุดพ้นได้จริง จึงทรงกระทำทุกรกิริยาด้วยประการทั้งหลาย ยิ่งกว่าจะมีฤาษีหรือดาบสผู้ใดในอดีตได้บำเพ็ญมาแล้ว และในที่สุดทรงอดอาหารจนพระสรีระซูบซีดเศร้าหมองเหลือแต่หนังหุ้มกระดูก"* (พระราชรจนรังสี (ว.ป.วีรยุทฺโธ), 2550: 208)

ดังมีพุทธพจน์ว่า

เอเต เต ภิกฺขเว อุโภ อนฺเต อนุปคมฺม
มชฺฌิมา ปฏิปทา ตถาคเตน อภิสมฺพุทฺธา
อยเมว อริโย อฏฺฐงฺคิโก มคฺโค; เสยฺยถีทํ: สมฺมาทิฏฺฐิ ฯเปฯ

ภิกษุทั้งหลาย ตถาคตไม่เอียงเข้าหาที่สุดสองอย่างนั้น
ได้ตรัสรู้ข้อปฏิบัติอันมีในท่ามกลาง กล่าวคือ
มรรคามีองค์แปดประการอันประเสริฐนี้ ได้แก่ สัมมาทิฏฐิ ฯลฯ

ทางสายกลางที่แท้จริง มีหลักที่แน่นอน ความแน่นอนของทางสายกลางนั้นอยู่ที่ความมีจุดหมายที่แน่ชัด เมื่อมีเป้าหมายหรือจุดหมายที่แน่ชัด แน่นอนแล้ว ทางที่นำไปสู่จุดหมายนั้นหรือการกระทำที่ตรงจุด พอเหมาะ พอดี ที่จะให้ผลตามเป้าหมายนั้นแหละคือ ทางสายกลาง (สถาบันบันลือธรรม, ม.ป.ป.: 43-44)

2.1.2 แนวคิดเรื่อง "นิมิต"

คำว่า "นิมิต" เป็นคำที่มักปรากฏกับการใช้งานในด้านการนึก การคิดหรือรวมถึงการมโน การจินตนาการได้อย่างกว้างไกล มีความแตกต่างจากการนึกและการคิด ตรงที่การนึกคือการเริ่มต้นอย่างเบา ๆ สบาย ๆ ไม่มีการเร่ง การลุ้น แต่การคิดจะเป็นการนึกที่หนักกว่า มีขั้นตอนและถือว่าเป็นสิ่งวิเศษ ดังนั้น นิมิตจึงมักปรากฏภาพหรือความรู้สึกที่ไม่สามารถวัดค่าประเมินในความเป็นจริงได้ โดยนิมิตจะทำหน้าที่กำหนดใจ ให้มีที่ยึดเกาะอันเป็นตัวนำทางให้เข้าถึงธรรมหรืออาจกล่าวได้ว่า นิมิตเป็นเครื่องหมายสำหรับให้จิตกำหนด เช่นเดียวกับคำว่า *"ภาวนา"* อันเปรียบประดุจยานพาหนะที่จะดึงใจของเราให้หลุดพ้นจากความวุ่นวายในชีวิตประจำวัน ดังการให้ความหมายต่อไปนี้

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ให้ความหมายว่า

นิมิต 1 ก.นิรมิต, สร้าง, แปลง, ทำ. (ป.นิมฺมิต; นิรฺมิต).

นิมิต 2 น. เครื่องหมาย, ลาง, เหตุ, เค้ามูล; (แบบ) อวัยวะสืบพันธุ์ เช่น อิตถีนิมิต ปุริสนิมิต. (ป.,ส.นิมิตฺต) (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 635-636)

พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์ พ.ศ. 2556 ให้ความหมายว่า

นิมิต 1. เครื่องหมาย ได้แก่วัตถุอันเป็นเครื่องหมายแห่งสีมา, วัตถุที่ควรใช้เป็นนิมิตมี 8 อย่าง ภูเขา ศิลา ป่าไม้ ต้นไม้ จอมปลวก หนทาง แม่น้ำ น้ำ 2. (ในคำว่าทำนิมิต) ทำอาการเป็นเชิงชวนให้เขาถวาย, ขอเขาโดยวิธีให้รู้โดยนัย ไม่ขอตรง ๆ 3. เครื่องหมายสำหรับให้จิตกำหนดในการเจริญกรรมฐาน, ภาพที่เป็นอารมณ์กรรมฐานมี 3 อย่างคือ 1. บริกรรมนิมิต นิมิตแห่งบริกรรม หรือนิมิตตระเตรียม ได้แก่ สิ่งที่เพ่ง หรือกำหนดนึกเป็นอารมณ์กรรมฐาน

2. อุคคหนิมิต นิมิตที่ใจเรียน หรือนิมิตติดตาติดใจ ได้แก่ สิ่งที่เพ่งหรือนึกนั้นเองที่แม่นในใจ จนหลับตามองเห็น 3. ปฏิภาคนิมิต นิมิตเสมือน หรือนิมิตเทียบเคียง ได้แก่ อุคคหนิมิตนั้น เจนใจจนกลายเป็นภาพที่เกิดจากสัญญาเป็นบริสุทธิ์ จะนึกขยายหรือย่อส่วนก็ได้ตามปรารถนา 4. สิ่งที่พระโพธิสัตว์ทอดพระเนตรเห็นก่อนเสด็จออกบรรพชา 4 อย่าง

(พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตฺโต), 2556: 167)

พิชิต ชัยเสรี ได้ให้ความหมายของคำว่า "นิมิต" ไว้ดังนี้

"นิมิต" คือ เครื่องหมาย ว่าไปตามหลักวิชา คือเครื่องหมายที่เกิดจากการตกลงร่วมกัน แต่การตกลงนั้นอาจจะมี realityรองรับหรือไม่อีกเรื่องหนึ่ง หากนิมิตนั้นมี reality รองรับแสดงว่ามีความหมายตัวเอง แต่หากไม่มีอะไรรองรับก็เป็นเรื่อง fake ไป แต่เขาก็มักจะใช่นะ เช่น การคมนาคมและอะไรต่าง ๆ นานา (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 23 พฤศจิกายน 2559)

จีรพล เพชรสม ได้อธิบายคำว่า "นิมิต" ไว้ดังนี้

นิมิตเป็นเรื่องธรรมชาติของจิต คนที่ปฏิบัติจนจิตใสสะอาดบริสุทธิ์ หรืออาจหมายถึงจิตใต้สำนึกที่ผุดขึ้นมา โดยนิมิตมีทั้งหยาบและละเอียด

(จีรพล เพชรสม, สัมภาษณ์, 8 กรกฎาคม 2559)

"นิมิต" จึงหมายถึง เครื่องแสดงให้ทราบอะไรบางสิ่งบางอย่างนอกเหนือจากตัวมันเอง ซึ่งอีกนัยหนึ่ง นิมิต หมายถึง ความประทับใจที่เกิดขึ้นทางประสาทสัมผัสและสามารถนำอะไรบางสิ่งบางอย่างนอกเหนือจากตัวเองได้ด้วย นอกจากที่กล่าวมาแล้วในด้านความหมายและลักษณะของนิมิตสามารถแยกความเข้าใจออกเป็น 2 แนวทาง คือ ทางที่หนึ่งคือ นิมิต ตามนัยแห่งพุทธศาสนาและทางที่สองคือ นิมิตตามนัยตรรกศาสตร์แห่งปรัชญา โดยมีเอกสาร นักวิชาการและผู้ทรงคุณวุฒิได้กล่าวถึงและทำการอธิบายคำว่า "นิมิต" ไว้ดังต่อไปนี้

แนวทางที่ 1 นิมิตในเชิงศาสนาพุทธ

นิมิตตามนัยทางพุทธศาสนามักถูกนำมาใช้ปฏิบัติในการวิปัสสนากรรมฐาน เพื่อเป็นสิ่งกำหนดและยึดเหนี่ยวใจในการพิจารณาสิ่งต่าง ๆ ในการเจริญวิปัสสนา ดังมีเอกสารที่กล่าวถึงนิมิตต่อไปนี้

หนังสือสถาบันบันลือธรรมได้กล่าวถึงนิมิต 4 ในทางพุทธศาสนา อันเป็นสัญญาณเตือนในการมองเห็นทางออกแห่งการพ้นทุกข์ บางครั้งอาจเรียกอีกอย่างว่า "เทวทูต 4" ซึ่งเป็นนิมิตที่พระพุทธองค์เห็นก่อนที่พระองค์จะออกผนวช คือ คนแก่ คนเจ็บ คนตายและบรรพชิต โดยในสามอย่างแรกนั้นเรียกว่า "เทวทูต 3" ดังนั้น เทวทูต คือ สัญญาณเตือนแห่งความทุกข์ ส่วนบรรพชิต คือ สัญลักษณ์แห่งการมองเห็นทางออกจากการพ้นทุกข์ จึงเรียกว่า "เทวทูต 4" อันเป็นเทวทูตแห่งวิสุทธิเทพ ซึ่งในภาษาบาลีใช้คำว่า "นิมิต 4" นั่นเอง โดยมีรายละเอียดดังนี้

นิมิต 4 คือ เครื่องหมาย เครื่องกำหนด สิ่งที่พระโพธิสัตว์ทอดพระเนตรเห็น อันเป็นเหตุปรารภที่จะเสด็จออกบรรพชา

1. ชิณณะ คนแก่

2. พยาธิตะ หรือ อาธิกะ คนเจ็บ

3. กาลกตะ (มตะ) คนตาย

4. ปัพพชิตะ บรรพชิต

(สถาบันบันลือธรรม, ม.ป.ป.: 63)

ส่วนพระปราโมทย์ ปาโมชฺโช ได้ให้คำนิยามและอธิบายไว้ในหนังสืออริยสัจ 4 ว่า "นิมิต" หมายถึง "ตัวอารมณ์กรรมฐาน" สามารถจำแนกได้เป็น 3 ลักษณะคือ บริกรรมนิมิต อุคคหนิมิต ปฏิภาคนิมิต สามารถสรุปรายละเอียดได้ดังนี้

1. บริกรรมนิมิต

บริกรรมนิมิต คืออารมณ์สมถกรรมฐานอันเป็นเครื่องหลอกล่อจิตใจไม่ให้เกิดความฟุ้งซ่าน โดยการบริกรรม คือการกำหนดจิตใจ ฉะนั้น การทำบริกรรมนิมิตนั้นหากจะเพ่งถึงสิ่งใด ก็ใช้สิ่งนั้นเป็นตัวกำหนดการบริกรรมนิมิต ดังข้อความที่อธิบายถึงการบริกรรมนิมิตว่า

บริกรรมนิมิต คำว่า "บริกรรม" แปลว่าท่องบ่นหรือกำหนดไว้ในใจ ส่วนบริกรรมนิมิต ได้แก่ อารมณ์ของสมถกรรมฐานทั้งหมด ที่ใช้เป็นเครื่องล่อจิตให้มาสนใจอยู่ในสิ่งเดียว ไม่ฟุ้งซ่านแส่ส่ายไปสู่อารมณ์อื่น ๆ เช่นเมื่อจะทำอานาปานสติก็ใช้ลมหายใจเป็นบริกรรมนิมิต เมื่อจะเพ่งไฟก็ใช้ไฟเป็นบริกรรมนิมิต เมื่อจะเจริญพุทธานุสติก็ใช้ความคิดถึงคุณของพระพุทธเจ้าเป็นบริกรรมนิมิต เป็นต้น (พระปราโมทย์ ปาโมชฺโช, 2551: 164-166)

2. อุคคหนิมิต

อุคคหนิมิต สามารถแบ่งออกเป็น 2 แบบคือ แบบที่หนึ่ง เป็นการบริกรรมนิมิตที่เป็นรูปร่างมีสีสัน เช่น หากเพ่งสิ่งใดแล้ว เมื่อหลับตาก็เห็นภาพนั้นเหมือนจริงประหนึ่งเหมือนลืมตาเพ่ง อย่างนี้เรียกว่า อุคคหนิมิต ประเภทนิมิตติดตา และแบบที่สอง เป็นการเพ่งบริกรรมนิมิตด้วยใจ อยู่ในสภาวะจิตเกิดความรู้สึกซาบซึ้งในสิ่งที่กำลังพิจารณา อย่างนี้เรียกว่า อุคคนิมิต ประเภทติดใจ ดังข้อความที่อธิบายถึงการอุคคหนิมิตว่า

(1) ถ้าเพ่งบริกรรมนิมิตที่เป็นรูปร่างสีสันวรรณะ เช่น เมื่อเพ่งเปลวเทียนหรือศพ จนหลับตาก็เห็นภาพเปลวเทียนหรือศพนั้นเหมือนจริงเมื่อลืมตาเห็น ภาพที่หลับตาก็เห็นเหมือนจริงนี่แหละเรียกว่าอุคคนิมิต จัดว่าเป็นนิมิตติดตา และ

(2) ถ้าเพ่งบริกรรมนิมิตด้วยใจ ไม่ได้ใช้ตาเพ่ง เช่นการเจริญอนุสติมีพุทธานุสติเป็นต้น เมื่อจิตเกิดความซาบซึ้งในสิ่งที่คิดพิจารณานั้นอย่างชัดเจน เช่นคิดจนซาบซึ้งถึงคุณของพระพุทธเจ้า ก็เรียกว่าอุคคหนิมิตเหมือนกัน แต่เป็นนิมิตติดใจ เป็นความรู้สึกไม่มีรูปร่างแสงสีใด ๆ

(พระปราโมทย์ ปาโมชฺโช, 2551: 164-166)

3. ปฏิภาคนิมิต

ปฏิภาคนิมิต คือ ขั้นการพัฒนาขึ้นไปของอุคคหนิมิต จากเห็นภาพเมื่อหลับตาจนกลายเป็นแสงสว่างไม่มีรายละเอียด โดยแสงสว่างนี้จะรวมตัวเข้าเป็นดวงตาที่สว่าง

สามารถกำหนดจิตให้ดวงเล็กหรือใหญ่ก็ได้ ตามความต้องการของตนเองอย่างนี้เรียกว่า "ปฏิภาคนิมิต" ดังข้อความที่อธิบายถึงปฏิภาคนิมิตว่า

> *ปฏิภาคนิมิต ก็คือภาพของอุคคหนิมิตบางอย่างที่พัฒนาต่อไปจนเป็นความใสกระจ่างปราศจากริ้วรอย และสามารถย่อหรือขยายภาพนั้นได้ตามใจปรารถนา เช่น เมื่อเพ่งศพอันเป็นบริกรรมนิมิต จนจิตจำภาพศพนั้นได้ แม้หลับตาก็เห็นภาพนั้นเหมือนลืมตา จัดเป็นอุคคหนิมิตประเภทนิมิตติดตา เมื่อเพ่งอุคคหนิมิตไปเรื่อย ๆ ภาพศพที่ติดตากลายเป็นแสงสว่างรูปศพ ไม่มีหน้าตาหรือรายละเอียดอีกต่อไป ถัดจากนั้น แสงสว่างจะรวมตัวเข้าเป็นดวงตาสว่างซึ่งจะกำหนดจิตให้ดวงนั้นเล็กหรือใหญ่ก็ได้ อย่างนี้เรียกว่า ปฏิภาคนิมิต*
>
> (พระปราโมทย์ ปาโมชฺโช, 2551: 164-166)

นอกจากนี้ พระปราโมทย์ ปาโมชฺโช ยังกล่าวถึง กรรมฐานทั้ง 40 อย่างนั้น สามารถเป็นได้ทั้งบริกรรมนิมิตและอุคคหนิมิต ส่วนปฏิภาคนิมิตสามารถเกิดขึ้นได้กับกรรมฐาน 22 อย่างคือ *"กสิณ 10 อสุภะ 10 กายคตาสติและอานาปานสติเท่านั้น"* (พระปราโมทย์ ปาโมชฺโช, 2551: 166) ดังนั้นจะเห็นได้ว่านิมิตตามนัยพุทธศาสนาจะมุ่งเน้นไปใน 2 ทางคือ ทางที่หนึ่งเป็นทางแห่งหลักธรรมอย่าง "เทวทูต 4" และทางที่สองเป็นหลักธรรมในการเจริญวิปัสสนากรรมฐาน กล่าวคือนิมิต 4 หรือเรียกอีกอย่างว่า เทวทูต 4 และรวมถึงหลักปฏิบัติคือ การมีนัยในทางเจริญวิปัสสนากรรมฐานโดยแบ่งออกเป็น 3 แบบคือ บริกรรมนิมิต อุคคหนิมิต ปฏิภาคนิมิต ดังที่กล่าวแล้วข้างต้น

จากการสัมภาษณ์พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายนิมิตในทางศาสนาไว้ดังนี้

> *ส่วนนิมิตในทางศาสนาก็คือ การบำเพ็ญสมาธินะ ที่แบ่งออกเป็น 3 ชนิดคือ บริกรรมนิมิต อุคคหนิมิต ปฏิภาคนิมิต บริกรรมนิมิต เกิดจากสมาธิชั่วครู่ อุคคหนิมิต เกิดจากสมาธิที่แนบแน่นขึ้น เป็นภาพติดตา แต่พอเป็นปฏิภาค เป็นนิมิตหรือเป็นเครื่องหมายที่เปรียบตัวเอง คือจะมีรัศมี แล้วจะเกิด the most perfection เช่น เคยไม่กลมก็จะกลม เคยไม่มีแสงก็จะมีแสง*
>
> *หากปฏิบัติต้องดูว่าจะเจริญสมถะหรือจะวิปัสสนากรรมฐาน หากเจริญสมถะกรรมฐานแล้วเลี่ยงนิมิต ก็จะไม่สำเร็จ เพราะต้องเอานิมิตนั่นแหละเป็น*

อารมณ์เพื่อจะเข้าฌาน ถ้าหากไม่ได้ปฏิภาคนิมิต ก็จะเข้าฌานไม่ได้ เห็นไหม ว่า "ฌาน" ก็จะมี "รูปฌาน" หมายถึง ฌานที่ต้องอาศัยรูป ไอ้ "รูป" นี่แหละ คือนิมิต

เพราะฉะนั้น หากไม่มี "นิมิต" จะเข้าฌานได้อย่างไร เข้าไม่ได้ แม้แต่ อานาปาณสติที่เห็นลมเนี่ย เมื่อถึงจุดเข้าฌาน ก็ต้องจับนิมิต จับลมและทิ้งลม เช่น นิมิตเป็นดวงดาว นิมิตใยแมงมุม เป็นท่อนไม้ ก็ต้องจับนิมิตนั้นท่องไว้นั่น แหละ แล้วเจริญมันจนกระทั่งแนบแน่น แล้วจับองค์ฌานทั้ง 5 ให้ได้สมดุลก็จะ ได้ปฐมฌานทันที

เพราะฉะนั้นหากทำวิปัสสนามีนิมิตไม่ได้ เพราะหากมีจะตกจาก ปัจจุบัน เพราะวิปัสสนามีรูปนามเป็นอารมณ์ เพราะฉะนั้น ต้องอยู่กับปัจจุบัน ตลอด ดังคำที่ว่า "ปัจจุปปันนัญจะ โย ธัมมัง ตัตถะ ตัตถะ วิปัสสะติ"

เรื่องตอนที่พระอินทร์ดีดพิณสามสายนั้น เป็นเรื่องที่มาจริง ๆ นะ ไม่ใช่ นิมิตบางปกรณ์ก็ว่ามาเป็นพรหม แต่ว่ามาจริง ๆ ไม่ใช่นิมิต เพราะนิมิตเกิดขึ้น อาจจะไม่มีอะไรมารองรับอยู่ เพราะนิมิตเกิดจากการคิดคำนึงของเรา เช่น นิมิตในความฝัน (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 23 พฤศจิกายน 2559)

จากการอธิบายความหมายของนิมิตในเชิงพุทธศาสนานั้น ปรากฏว่าการใช้คำนี้ในลักษณะของการปฏิบัติกรรมฐาน เพื่อเป็นการทำสมาธิให้ถึงระดับฌาน ซึ่งการทำสมถกรรมฐานจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องให้เกิดนิมิต เพราะใช้นิมิตเป็นอารมณ์เพื่อเข้าถึงฌาน หรืออีกนัยหนึ่งคือการผุดขึ้นของความคิดในการทำวิปัสสนากรรมฐาน ถือเป็นสิ่งที่ต้องออกจากนิมิต และพิจารณาดูเท่านั้น เพราะการทำวิปัสสนามีรูปนามเป็นอารมณ์

แนวทางที่ 2 นิมิตในเชิงตรรกศาสตร์แห่งปรัชญา

นิมิตตามความหมายแห่งตรรกศาสตร์เป็นแนวทางการคิดอย่างเป็นเหตุเป็นผล โดยการเกิดนิมิตต้องเกิดจากประสบการณ์ทางประสาทสัมผัสทั้ง 5 เพราะประสบการณ์จากการสัมผัสจะนำไปสู่ความรู้และความเข้าใจ ดังนั้น สิ่งที่ได้ตามมาก็คือการเกิดจินตนาการ (imagination) และการจำได้

หมายรู้ (memory) ที่เกิดขึ้นพร้อม ๆ กัน จะสามารถทำให้เราเข้าใจสิ่งต่าง ๆ อย่างมีหลักการ ดังมีเอกสารและผู้เชี่ยวชาญได้ให้คำอธิบายไว้ดังนี้

โสวิทย์ บำรุงภักดิ์ จากบทความเรื่อง ตรรกะบนฐานแนวคิดเรื่องนิมิต ได้อธิบายว่า ความประทับใจที่เกิดจากประสาทสัมผัส (sensation) ทั้ง 5 ที่มีใจเป็นส่วนรับรู้นั้น เป็นส่วนที่ทำให้เกิดความเข้าใจในสิ่งต่าง ๆ จัดเป็นสภาวะที่แท้จริงของนิมิต ซึ่งนำไปสู่ความคิด ดังนั้น สิ่งที่ประทับอยู่ในใจนั้น จะกลายเป็นความรู้ (knowledge) และความเข้าใจ (understanding) ดังที่ เดวิด ฮิวส์ กล่าวไว้ว่า *“ความรู้ทุกชนิดเกิดจากความประทับใจและความคิด (impressions and ideas)”* (เดวิด ฮิวส์ อ้างถึงใน โสวิทย์ บำรุงภักดิ์, ม.ป.ป.: ออนไลน์) เพราะการได้ยินจนถึงขั้นได้สัมผัสเป็นสิ่งที่ทำให้จินตนาการ (imagination) และการจำได้ (memory) เกิดขึ้น โดยมีรายละเอียดต่อไปนี้

> *ในเรื่องความรู้ที่เกิดทางประสาทสัมผัสนี้ มีประเด็นสำคัญอันควรแก่การนำเสนอให้ยิ่งขึ้นไป โดยขอตั้งเป็นคำถามว่า มนุษย์มีกลไกการทำงานอย่างไร? เพราะอะไร ขอให้เรา นึกดูว่าเมื่อตาเห็นรูปหรือหูฟังเสียง มันเกิดการรับรู้ได้อย่างไร โดยเฉพาะเรื่องนิมิตทั้ง ๆ ที่รูปนั้นเสียงนั้นได้เห็นได้ยินนานแล้วแต่ทำไมจึงจำได้ล่ะ*
>
> *ตา รูป เกิด...จักขุวิญญาณ*
> *หู เสียง เกิด...โสตวิญญาณ สิ่งที่เกิด...นิมิต*
> *ลิ้น รส เกิด...ฆานวิญญาณ*
>
> *เมื่อพิจารณาดูปรากฏการณ์เหล่านี้ ทำให้คิดถึงพุทธพจน์ที่แสดงถึงองค์ประกอบของกลไกการทำงานของจิตความว่า ...ก็นามรูป เป็นไฉน เวทนา สัญญา เจตนา ผัสสะ มนสิการนี้ เรียกว่า นาม (วิภังสูตร/สัง.นิ./16/15) ข้อความจากพระไตรปิฎกที่ยกมานี้ ได้บ่งบอกไว้แต่เพียงว่า นาม คือกลไกการทำงานทางจิตนั้นมีองค์ประกอบ 5 อย่าง คำสุดท้ายที่น่าสนใจ คือ มนสิการ*
>
> *คำว่า มนสิการ ถ้าเทียบกับคำว่า อารมณ์ (ในรูปารมณ์ ได้แก่การเห็นรูป ถ้าไม่เกิดอารมณ์ การเห็นก็จะสักแต่ว่าเห็นเท่านั้น) คงเข้ากันได้กระมัง เพราะคำว่า อารมณ์ ในที่นี้ หมายถึงสิ่งที่เข้ามาสู่ การรับรู้ที่ท่านเรียกว่า วิญญาณ เช่น รูปารมณ์ คือรูปที่เข้ามาสู่การรับรู้ ทางตา ที่ท่านเรียกว่า จักขุ*

วิญญาณ เป็นต้น ฉะนั้น อารมณ์ วิญญาณ และมนสิการ จึงเป็นกระบวนการที่ก่อให้เกิดนิมิตที่สมบูรณ์ ตามนัยแห่งความรู้ที่เกิดทางประสาทสัมผัส

(โสวิทย์ บำรุงภักดิ์, ม.ป.ป.: ออนไลน์)

เพราะฉะนั้น สรุปได้ว่า “นาม” เป็นส่วนแสดงการทำงานของจิตได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ “นิมิต” ยังสามารถจำแนกออกเป็น 3 ประเภท กล่าวคือ ประเภทที่ 1 นิมิตที่มีเกิดขึ้นตามธรรมชาติ ประเภทที่ 2 นิมิตที่กำหนดรู้ร่วมกัน ซึ่งเป็นสิ่งที่มนุษย์กำหนดขึ้นและสร้างขึ้น (artifacts) ตามเหตุผลและความจำเป็นของมนุษย์ และประเภทที่ 3 นิมิตที่เกิดจากแม่แบบอันเป็นแม่แบบที่อยู่ภายในอำนาจรู้ ดังการจำแนกประเภทนิมิตของ โสวิทย์ บำรุงภักดิ์ สามารถสรุปได้ดังต่อไปนี้

ประเภทที่ 1 นิมิตตามธรรมชาติ (Natural Sign)

นิมิตตามธรรมชาติ คือ นิมิตที่เกิดขึ้นและดำเนินไปตามปกติในธรรมชาติ มนุษย์ไม่สามารถไปเปลี่ยนแปลงอะไรได้ โดยมีปัจจัยต่าง ๆ ที่จะทำให้มันเกิดการเปลี่ยนแปลงด้วยตัวของมันเอง เช่น ดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ ฝนตก ฟ้าร้อง ฟ้าผ่า เป็นต้น อันเป็นสิ่งที่รับรู้ร่วมกัน โดยไม่จำเป็นต้องปรากฏสิ่งเหล่านั้นในขณะที่กล่าวถึง อย่างนี้เรียกว่า นิมิตตามธรรมชาติ ฉะนั้น วิธีการสังเกต (Observation) จึงเป็นวิธีหนึ่งที่เป็นความดีงาม ปัญญา และความเฉลียวฉลาดรอบด้าน ในการตั้งคำถามหรือมีความสงสัยในปรากฏการณ์ตามธรรมชาติที่เกิดขึ้น อันจะส่งผลให้เป็นนักคิดและนักปราชญ์ได้มากขึ้น ดังตัวอย่างการคิดของกาลิเลโอ ดังข้อความว่า

ดูตัวอย่างเป็นกรณีศึกษา สาเหตุสำคัญที่ทำให้กาลิเลโอ (Kalileo) ค้นพบแรงโน้มถ่วงของโลก ก็เกิดจากการเห็นลูกแอปเปิ้ลหล่นจากต้นลงสู่ดินธรรมดา เขา (รวมทั้งคนทั้งหลายด้วย) คงเห็นปรากฏการณ์อย่างนี้มานับครั้งไม่ถ้วน แต่วันนั้นเกิดการสังเกตเห็นแล้วเกิดข้อสงสัย (คือจุดเริ่มต้นแห่งการคิดหรือการที่คุณเริ่มสงสัยแสดงว่าคุณคิดแล้ว) ตามมาว่าทำไมแอปเปิ้ล ไม่ลอยไปในอากาศ ทั้ง ๆ ที่มีเนื้อที่มากกว่า แต่ได้สังเกตลูกแล้วลูกเล่า พร้อมกับตั้งข้อสงสัย ว่า...ทำไม ทำไม และทำไม ? จากนั้นจึงได้ลงมือศึกษาค้นคว้า จนได้ข้อสรุปว่าเกิดจากโลกมีแรงโน้มถ่วง (แรงดึงดูด) ที่คอยดึงดูดวัตถุทุกสิ่งที่อยู่บนพื้นโลกให้หน่วงเหนี่ยวติดอยู่กับโลก จนกลายเป็นทฤษฎีสำคัญจนถึงทุกวันนี้

(โสวิทย์ บำรุงภักดิ์, ม.ป.ป.: ออนไลน์)

ประเภทที่ 2 นิมิตตามสัญนิยม (Conventional Sign)

นิมิตตามสัญนิยม เป็นการรวมกันของ 2 คำคือ “สัญญา” แปลว่ารู้พร้อมและ “นิยม” แปลว่า แน่นอน เมื่อรวมความจึงหมายถึง นิมิตที่กำหนดรู้ร่วมกัน เพราะเป็นสิ่งที่มนุษย์กำหนดและสร้างขึ้นตามเหตุผล ตามความจำเป็นของมนุษย์ อันก่อให้เกิดประโยชน์ต่อสังคมมนุษย์ เพราะสามารถทำให้มีการติดต่อสื่อสารระหว่างกันได้รวดเร็วยิ่งขึ้นในชีวิตประจำวัน เช่น สัญญาณไฟต่าง ๆ สัญญาณระฆังและรวมถึงการสร้างขึ้นตามความคิดความเชื่อตามประเพณี ศาสนาและวัฒนธรรมของตนเอง ดังความเห็นของโสวิทย์ บำรุงภักดิ์ ความว่า

> *นิมิตประเภทนี้ทำให้มนุษย์มีความคิดลึกลงไปอีก เป็นความรู้ความเข้าใจที่อยู่เหนือปรากฏการณ์ธรรมชาติ ซึ่งเป็นความจริงที่อยู่กับมนุษย์เป็นพฤติกรรม เป็นการกระทำหรือการปฏิบัติในชีวิตประจำวันของมนุษย์ จนมนุษย์ทั้งหลายมองเห็นเป็นสิ่งปกติธรรมดาสามัญ แต่ในความเป็นจริงแล้ว แก่นหรือสารัตถะ (essence) สำคัญแฝงอยู่เบื้องหลังของสิ่งเหล่านั้น เช่น ตราธรรมจักรซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของพระพุทธศาสนา แฝงไว้ด้วยนัยแห่งความหมายว่าล้อแห่งธรรมะ (The wheel of dhamma) จะหมุนไปในที่ทุกสถานในกาลทุกเมื่อ คือเป็นอกาลิโกสำหรับทุกคนที่ลงมือปฏิบัติจนสามารถชี้ชวนเชิญชวน (เอหิปัสสิโก) ผู้อื่นให้มาดูและปฏิบัติจนเห็นผลได้ด้วยตนเอง*
>
> (โสวิทย์ บำรุงภักดิ์, ม.ป.ป.: ออนไลน์)

ประเภทที่ 3 นิมิตตามแบบ (Formal Sign)

นิมิตตามแบบ คือ นิมิตที่เกิดจากแม่แบบ ภายใต้อำนาจรู้หรือมีอยู่ในอำนาจรู้ ซึ่งเป็นสิ่งที่มีมาแต่กำเนิด (innate ideas) จะรู้ได้ต้องอาศัยจินตนาการและความสามารถทางสมองหรือพุทธิปัญญาอันเป็นเครื่องมือที่บริสุทธิ์ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

> *นิมิตหรือแม่แบบอันเป็นความรู้ 2 อย่างคือการจินตนาการและพุทธิปัญญาหรือสมอง ท่านจัดว่าเป็นวิถีแห่งความรู้ที่บริสุทธิ์ ไม่ใช่สิ่งที่รู้ได้ด้วยตัวมันเองและโดยตนเองก่อน แต่มันเป็นเครื่องมือหรืออุปกรณ์ที่บริสุทธิ์ (Pure tools) ที่ช่วยทำให้เราทราบทุกสิ่งทุกอย่างที่เราพอจะทราบได้ ตัวอย่างเช่น เราเดินไปมองไปเห็นรอยเท้าอะไรสักอย่าง (สมมติให้เป็น รอยเท้าวัว) ทีแรกเราไม่*

รู้ว่าเป็นวัวหรือควาย แต่พอเพ่งพินิจ (Concentrate) ไปมาโดย อาศัยประสบการณ์ผสมกับจินตนาการไปพร้อม ๆ กับการสังเกต ไม่นานเราก็อุทานถึงบางอ้อว่านี้รอยเท้าวัวแน่ ๆ พร้อม ๆ กับยืนขึ้นมองหาตัววัวว่ามันอยู่ที่ไหน ลองคิดกว่าที่เราจะรู้ว่าเป็นวัว มีอะไรบ้างที่มาเป็นตัวช่วยให้เราได้รู้ว่าเป็นรอยเท้าวัว ในประเด็นนี้สิ่งที่พอนึกได้ก็มีหนึ่งมีรอยเท้าซึ่งเป็นวัตถุทางกายภาพสองจินตนาการซึ่งเป็นวิถีแห่งจินตภาพและมโนภาพ (Concept) แท้ที่จริงแล้วรอยเท้า (วัว) เป็นเพียงนิมิตตามธรรมชาติของวัวซึ่งแสดงให้รู้ทางกายภาพว่ามีอยู่ก่อนแล้วเท่านั้น แต่เรื่องของจินตภาพหรือมโนภาพ เป็นเครื่องมือหรืออุปกรณ์ช่วยให้รู้ไปถึงความเป็นวัวได้มากขึ้น นั่นคือวัวเป็นสัตว์สี่เท้า เท้าเป็นกลีบคู่ ชอบแดด แต่ไม่ชอบน้ำ และลักษณะอื่น ๆ ได้ชัดมากขึ้น

(โสวิทย์ บำรุงภักดิ์, ม.ป.ป.: ออนไลน์)

ดังนั้น จะเห็นได้ว่า นิมิตเป็นสิ่งที่ผูกพันกับความคิดของมนุษย์ไม่ว่าจะเป็นนิมิตตามธรรมชาติ นิมิตตามสัญนิยมและนิมิตตามแบบ ต่างเป็นปรากฏการณ์ที่เข้าใจโดยทางประสาทสัมผัส ถึงแม้บางครั้งเรื่องราวต่าง ๆ อาจสัมผัสเพียงส่วนน้อย แต่หากเคยมีประสบการณ์หรือความทรงจำกับสิ่งนั้น สิ่งที่ได้สัมผัสจะแจ่มชัดขึ้นได้อย่างแม่นยำ ดังนั้น นิมิตประหนึ่งเป็นส่วนเสริมและเพิ่มเติมให้กับชีวิตมนุษย์ให้ได้ทบทวนในสิ่งต่าง ๆ ที่ผ่านมาแล้ว นอกจากนี้ นิมิตสามารถทำให้เรารู้และเข้าใจความคิดของมนุษย์มากยิ่งขึ้น หากเราต้องการรู้เรื่องราวและความคิดของมนุษย์ในอดีต เราสามารถที่จะค้นคว้าได้จากธรรมชาติ สัญลักษณ์และรูปแบบของมนุษย์ยุคนั้น ๆ ก็จะทำให้เกิดความเข้าใจได้ รวมถึงการเกิดนิมิตของเทวดา เทพองค์ต่าง ๆ ตามความเชื่อที่ปรากฏในหลายเรื่องราว ซึ่งถือเป็นนิมิตหรืออาการที่เป็นไปได้ทั้งในเรื่องความคิดและการหาทางออกของปัญหาต่าง ๆ

2.1.3 แนวคิดเรื่อง “ความเป็นเทพ เทวดาและพระอินทร์”

แนวคิดเรื่องเทพ เทวดาและพระอินทร์นั้น ปรากฏในทุกส่วนของวัฒนธรรมไทย ไม่ว่าจะเป็นความเชื่อ ประเพณี วิถีชีวิต ศาสนา ศิลปะและอื่น ๆ อันเป็นเครื่องแสดงให้เห็นว่า ความคิดเรื่องเทพและเทวดา เป็นสิ่งที่อยู่บนพื้นฐานของการคิดและการปฏิบัติอย่างต่อเนื่อง โดยมนุษย์ยังคงมีความเชื่อเรื่องสิ่งเหนือธรรมชาติ เชื่อเรื่องการบันดาลสุขสมหวังให้กับชีวิตและรวมถึงแนวคิดเรื่องเทพ

และเทวดามักถูกกล่าวถึงและยกประเด็นมาอธิบายสู่ศาสนิกชนทั้งหลาย มีการผูกติดกับกิจกรรมต่าง ของมนุษย์ในทุกด้าน เพราะฝังรากอยู่กับความเชื่อที่มากับศาสนา เพื่อให้เกิดความเลื่อมใส เกิดความเห็นจริง เกิดความเข้าใจต่าง ๆ นานา ของธรรมชาติโลก ส่งผลให้เกิดการเคารพ การกราบไหว้ การบูชาว่าเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์หนึ่งที่ยึดเหนี่ยวจิตใจได้ ดังที่ กฤช เหลือลมัย ได้กล่าวไว้ในหนังสือทิพยนิยายจากปราสาทหินความว่า

ที่สุดแล้ว หากเราเชื่อว่า เทพ เทวี และศาสดาแต่ละองค์นั้นก็มิใช่อะไรอื่น ทว่าคือบุคลาธิษฐานของอารมณ์ ความเชื่อ และจิตวิญญาณธรรมขาติของมนุษย์เช่นนี้ การเพ่งพินิจภาพสลักเล่าเรื่อง จิตรกรรม ตลอดจนประติมากรรมที่งามอัศจรรย์ ด้วยฝีมือช่างแสนวิเศษของบรรพศิลปินนั้น ก็อาจทำให้เราค้นพบเงื่อนปมรหัสคดีบางประการที่ช่วยไขปริศนาว่าด้วยการดำรงอยู่ของชีวิตสามัญ ท่ามกลางสภาวะการเกิดขึ้น ตั้งอยู่และเสื่อมสูญไปของสรรพสิ่งแบบที่เราอาจไม่เคยตระหนักถึงมาก่อน

(กฤช เหลือลมัย อ้างถึงใน อรุณศักดิ์ กิ่งมณี, 2555: 3)

ดังนั้น จึงทำให้มนุษย์ยังคงเข้าใจว่าเทพและเทวดายังคงมีอยู่จริงและสามารถกำหนดหรือบันดาลสิ่งต่าง ๆ ให้กับมนุษย์ได้ จากการศึกษาพบว่า มีการใช้คำเรียกผู้มีความวิเศษเหล่านี้ว่า เทวดา เทพ เทพเจ้า เทพยดา เป็นต้น ซึ่งล้วนแล้วอยู่ในบทบาทและมีลักษณะเดียวกัน ดังจะนำเสนอรายละเอียดในส่วนต่อไป

1. เทพ เทพเจ้า เทวะ เทวดา เทพยดา

แก้วธารา กล่าวว่า เทพก็คือเทวดา โดยมีนัยว่า เทวดา หมายถึง ผู้ประเสริฐและกระทำความดีเมื่อครั้งเป็นมนุษย์ จึงได้ไปเกิดยังเทวภูมิทั้ง 6 ชั้นตามความละเอียดของดวงจิตดังนี้

เทวดา หมายถึง ผู้ประเสริฐ เป็นผู้ที่เคยประกอบคุณงามความดีในสมัยเมื่อครั้งยังเป็นมนุษย์ คือ การให้ทานรักษาศีล เจริญภาวนา ทำให้ดวงจิตมีสภาวะที่ละเอียดแตกต่างกันไป หากแต่เมื่อสิ้นบุญในโลกมนุษย์แล้ว มนุษย์ที่เคยประกอบคุณงามความดีเหล่านี้ จึงได้ไปเกิดยังเทวภูมิทั้ง 6 ชั้น ซึ่งเทวดา

ในแต่ละระดับชั้นก็จะมีความละเอียดของจิตแตกต่างกันออกไป ยิ่งดวงจิต มีสภาวะที่ละเอียดมากเท่าไหร่ ก็ย่อมเกิดในเทวภูมิชั้นที่สูงมากเท่านั้น

(แก้วธารา, 2557: 9)

พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์ พ.ศ. 2556 ได้ให้คำนิยามไว้ว่า

เทพ เทพเจ้า, ชาวสวรรค์ เทวดา; ในทางพระศาสนา ท่านจัดเป็น 3 คือ 1. สมมติเทพ เทวดาโดยสมมติ = พระราชา, พระเทวี พระราชกุมาร 2. อุปปัตติเทพ เทวดาโดยกำเนิด= เทวดาในสวรรค์และพรหมทั้งหลาย 3. วิสุทธิเทพ เทวดาโดยความบริสุทธิ์ = พระพุทธเจ้า พระปัจเจกพุทธเจ้า และพระอรหันต์ทั้งหลาย

เทพเจ้า พระเจ้าบนสวรรค์ ลัทธิพราหมณ์ถือว่าเป็นผู้ดลบันดาลสุขทุกข์ให้แก่มนุษย์

เทวะ เทวดา, เทพ, เทพเจ้า (ชั้นสวรรค์และชั้นพรหม)

เทวดา หมู่เทพ, ชาวสวรรค์ เป็นคำรวมเรียกชาวสวรรค์ทั้งเพศชายและเพศหญิง (พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตฺโต), 2556: 138)

พระปริยัติธรรมธาดา (ท่านเจ้าคุณทองคำ เถรานุโท) ตำแหน่งรองเจ้าอาวาส วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนารามราชวรวิหาร อธิบายว่า

เทวดาก็คือเทพ เทพก็คือเทวดา จะเรียกอย่างไรก็หมายถึงสิ่งเดียวกัน เพราะเราเชื่อว่าเทพหรือเทวดาในวัฒนธรรมไทยนั้นมีอยู่จริง และมีในลักษณะของการบำรุงศาสนาหรือสนับสนุนพระศาสนา เพราะมักพบเรื่องราวเทวดาเทพและยักษ์ต่าง ๆ ในชาดกและคัมภีร์คำสอน

(พระปริยัติธรรมธาดา, สัมภาษณ์ 27 พฤศจิกายน 2559)

พระธรรมกวี (ลือชัย คุณวุฑฺโฒ) เจ้าอาวาสวัดราชาธิวาสวรวิหาร อธิบายว่า

เทวดานั้นมีอยู่จริง แต่มีดวงจิตเพียงดวงเล็ก ๆ มีแสงละเอียด ถ้าจิตถึงระดับก็สามารถเห็นได้ สัมผัสได้ ดังนั้นต้องฝึกจิตให้ถึงระดับ

(พระธรรมกวี (ลือชัย คุณวุฑฺโฒ), สัมภาษณ์, 23 มกราคม 2560)

จากนิยามความหมายสามารถสรุปได้ว่า เทพ เทวา เทวดา เทพเจ้า ต่างเป็นคำที่มีความหมายในลักษณะเดียวกันคือ หมายถึงผู้ที่มีสภาวะอยู่เหนือชั้นมนุษย์และอาศัยอยู่ในสวรรค์มีความดีงาม ความปรารถนาดีในการประพฤติ ดังนั้น ในทางพระพุทธศาสนาเราจึงจัดกลุ่มเทพเหล่านี้บ้างเป็นเทพเจ้า เทพ เทวดาหรือเทวานั่นเอง เพราะชาวพุทธเชื่อเรื่องเทวดา รวมถึงภพภูมิต่าง ๆ ว่ามีอยู่จริง นอกจากนี้ ยังมีความเชื่อเรื่องการเวียนว่ายตายเกิด จึงส่งผลต่อการคิดและความเชื่อตามหลักเหตุผลแห่งศาสนา

2. ประเภทของเทวดา

กล่าวโดยสรุป ในพระพุทธศาสนาเถรวาทนั้นได้มีการจำแนกประเภทของเทวดาออกเป็น 3 ประเภท คือ (1) สมมุติเทพ (2) อุปปัตติเทพ และ (3) วิสุทธิเทพ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ประเภทที่ 1 สมมุติเทพ

สมมุติเทพ คือ การเป็นเทวดาโดยการสมมุติหรือผู้ที่ถูกยกย่องจากคนในสังคม อยู่ในฐานะสูงศักดิ์ อันได้แก่ *“กษัตริย์ เจ้าฟ้า เจ้าแผ่นดิน โดยมีความเชื่อว่า ผู้ที่เกิดมาเป็นกษัตริย์หรือเชื้อพระวงศ์นั้น คือผู้ที่เป็นเทวดาโดยกำเนิด เพราะมีบุญบารมีมาก”* (แก้วธารา, 2557: 9) เพราะมีผู้คนต่างให้การเคารพศรัทธา ประหนึ่งเทวดาเป็นผู้มีบารมีและบุญญาธิการ

ประเภทที่ 2 วิสุทธิเทพ

วิสุทธิเทพ คือ การเป็นเทวดาโดยความบริสุทธิ์ ปราศจากอาสวกิเลส ได้แก่ พระพระพุทธเจ้า พระปัจเจกพุทธเจ้าและพระอรหันต์ ดังที่ อุดม รุ่งเรืองศรี ได้สรุปความหมายจากวิภังคสูตรว่า*“พระอรหันตเจ้าเท่านั้นที่เป็นวิสุทธิเทวา”* (อุดม รุ่งเรืองศรี, 2523: 4) อยู่ในสภาวะบริสุทธิ์และเข้าถึงนิพพานได้

ประเภทที่ 3 อุปปัตติเทพ

อุปปัตติเทพคือ การเป็นเทวดาโดยกำเนิดและเกิดในเทวโลก อาศัยอยู่บนสวรรค์ มีกายทิพย์ เกิดได้โดยไม่ต้องอาศัยครรภ์มารดา เป็นการเกิดแบบโอปาติก (แก้วธารา, 2557: 9) อยู่ในสภาวะที่สูงกว่ามนุษย์และมีความแตกต่างจากเทพในประเภทที่ 1 และ 2 ข้างต้น รวมเทพตั้งแต่ชั้นจาตุมหาราชิกขึ้นไปจนถึงชั้นพรหมทั้ง 20 ชั้น อุดม รุ่งเรืองศรี ได้อธิบายว่า ในวิภังคสูตรกล่าวถึงบุคคล

ที่ได้ทำทาน รักษาศีล อาจไปเกิดในสวรรค์ภูมิ ซึ่งถือว่าเป็นการยืนยันถึงเหล่าอุปปัตติเทพได้อย่างชัดเจน (อุดม รุ่งเรืองศรี, 2523: 5)

ดังนั้น เทวดาจึงหมายถึงสิ่งที่เป็นอมนุษย์และทรงสภาพสูงกว่ามนุษย์ บริบูรณ์ด้วยความเป็นทิพย์ นอกจากนี้ อารี วิชาชัย กล่าวว่ามีการแบ่งประเภทของเทพและเทวดาตามยุคสมัยต่าง ๆ ของพราหมณ์และฮินดู โดยสามารถแบ่งออกเป็น 4 ยุค ต่อไปนี้

ยุคที่ 1 สมัยอริยกะหรือสมัยพระเวท (ก่อนพุทธศักราชประมาณ 1,500 ปี)

ประชาชนในสมัยนั้นยังยึดมั่นเชื่อถือในเทพเจ้าประจำธรรมชาติต่าง ๆ เช่น ดิน น้ำ ลม ไฟ พระอาทิตย์ พระอินทร์ พระวรุณ พระยม โดยแต่ละอย่างนั้นมีวิญญาณศักดิ์สิทธิ์อันทรงพลังสิงสถิตย์อยู่ทั้งนั้น และต่างก็มีความสำคัญยิ่งใหญ่ไปตามอำนาจหน้าที่ รวมทั้งการมีวิญญาณของเหล่าบรรพบุรุษของชาวอินเดียที่นับถืออยู่ในสมัยนั้นด้วย

ยุคที่ 2 สมัยพระเวท (ก่อนพุทธศักราชประมาณ 1,000 ปี)

ในสมัยนี้เกิดมีเทพเจ้าขึ้นมากมายจนกลายเป็นแบบพหุเทวนิยม ซึ่งในสมัยนี้ได้แบ่งเทวะหรือเทพเจ้าออกเป็น 3 หมวดใหญ่คือ เทพเจ้าภาคสวรรค์ เทพเจ้าภาคอากาศ เทพเจ้าภาคพื้นดิน ซึ่งแต่ละหมวดมีเทพเจ้าอยู่ประมาณ 11 องค์ รวมกันทั้งสิ้นเป็นจำนวน 33 องค์ และในสมัยนี้มีคัมภีร์ที่สำคัญคือ คัมภีร์พระเวท อันเป็นหัวใจของศาสนาพราหมณ์ เกิดขึ้นในยุค จึงนิยมเรียกยุคนี้ว่ายุคพระเวทและที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งก็คือ การแบ่งชนชั้นหรือระบบวรรณะทั้ง 4 เกิดขึ้นในยุคนี้เช่นกัน ส่วนหลักศีลธรรมในยุคนี้ยังไม่ปรากฏ มีเพียงเวทางคศาสตร์ทั้ง 6 อันเป็นความรู้พื้นฐานในการเรียนพระเวทเกิดขึ้นแล้ว

ยุคที่ 3 สมัยพราหมณะ (ก่อนพุทธศักราช 100-700)

ในยุคนี้เกิดมีเทพเจ้าที่สำคัญและยิ่งใหญ่องค์ใหม่ขึ้นอีกองค์หนึ่งคือ พระพรหม ช่วงแรกพระพรหมเป็นสภาวธรรม ไม่มีตัวตน ไม่มีครอบครัว ต่อมาภายหลังพราหมณ์จึงได้ปรับปรุงพระพรหมขึ้นใหม่เพื่อเอาใจประชาชน จึงได้สร้างให้พระพรหมมีตัวตนและมี 4 หน้า เพื่อดูแลโลกทั้ง 4 ด้าน ดังที่พบเห็นในปัจจุบัน รวมทั้งยุคนี้ได้เกิดเรื่องที่สำคัญขึ้นหลายเรื่อง เช่น การประพฤติพรหมจรรย์ เรื่องอาตมัน ความเชื่อถือว่าเป็นตัวตน มีตัวตน การเป็นอมตะ ไม่มีวันดับสูญ มี

คัมภีร์สำคัญเกิดขึ้นชื่อว่า “อุปนิษัท” รวมทั้งปรัชญาหลักอาศรม 4 ในการดำเนินชีวิตเกิดขึ้นในยุคสมัยนี้ด้วยเช่นกัน

ยุคที่ 4 สมัยฮินดู (ก่อนพุทธศักราช 700 มาจนถึงปัจจุบัน)

ในยุคนี้ได้มี “ตรีมูรติ” เกิดขึ้นรวมทั้งเกิดสัญลักษณ์อันเป็นเครื่องหมายสำคัญในทางศาสนาพราหมณ์ ซึ่งได้แก่ อักษรเทวนาครี คำว่า “โอม” ซึ่งย่อมาจากอักษร 3 ตัวคือ “อะ-อุ-มะ” อักษร “อะ” แทนองค์พระวิษณุ “อุ” แทนองค์พระศิวะ “มะ” แทนองค์พระพรหม สัญลักษณ์นี้บางครั้งชาวอินเดียเรียกว่า “สวัสติ” (อารี วิชาชัย, 2543: 13-14)

จากข้อมูลข้างต้นเป็นการแบ่งลักษณะของเทพเจ้าตามหลักคัมภีร์ในระบบศาสนาพราหมณ์ของอินเดีย ซึ่งผู้วิจัยมีความเห็นว่า นามของเทพเจ้าต่าง ๆ ที่ปรากฏในคัมภีร์พราหมณ์นั้น ยังมีปรากฏในคัมภีร์พุทธศาสนาด้วย เช่น นามของพระอินทร์ พระพรหมและพระวิษณุกรรม ถึงแม้มีข้อมูลซ้ำกันทั้งสองคัมภีร์ แต่สภาพและความเป็นอยู่นั้นมีความแตกต่างกัน เพราะเกิดจากความคิดและหลักความเชื่อที่ต่างกัน ดังนั้น เทพที่มีที่มาจากกลุ่มอารยัน (Aryan) เป็นชาวผิวขาวที่อพยพจากเอเชียกลางเข้าสู่บริเวณลุ่มน้ำสินธุ ทางตะวันตกเฉียงเหนือของอินเดีย เมื่อราว 1,500 ปีก่อนคริสตกาล ชาวอารยันได้สร้างคัมภีร์พระเวท (Veda) ขึ้นเป็นคัมภีร์ โดยส่วนหนึ่งกล่าวถึงเทพเจ้า ซึ่งหมายรวมถึงเทพของคนพื้นเมืองเดิมของอินเดียคือพวกทัสยุหรือมิลักขะด้วย นอกจากนี้ เทพของพวกอารยัน มีการจัดแบ่งเทพออกเป็น 3 ประเภท จำนวนทั้งสิ้น 33 องค์คือเทพบนสวรรค์ เทพในอากาศและเทพบนพื้นดินหรือโลกมนุษย์

เทพที่ปรากฏในคัมภีร์ฤคเวทมักเป็นสิ่งสมมุติให้มีตัวตน (บุคลาธิษฐาน) เช่น สูรย (ดวงอาทิตย์) อัคนี (ไฟ) วายุ (ลม) อุษส (แสงอุษา) อันแสดงให้เห็นว่าชาวอารยันสมัยนั้น มีความเป็นอยู่ที่ใกล้ชิดและผูกพันกับธรรมชาติเป็นอย่างมากกับการดำรงชีวิต ส่งผลให้เกิดพิธีการต่าง ๆ เช่น การสวดสรรเสริญอ้อนวอนต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ถวายเครื่องสังเวยแด่เทพเจ้า ในการขอประทานพรและขออภัยในการกระทำผิด ส่วนเทพเจ้าในยุคถัดมาเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงจากสิ่งสมมุติที่เป็นปรากฏการณ์ตามธรรมชาติมาเป็นเทพอย่างแท้จริง ดังการปรากฏชื่อและหน้าที่ของเทพเจ้าที่ห่างไกลจากภาวะธรรมชาติหรือสิ่งสมมุติมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ บุญเย็น วอทอง ได้อธิบายถึงการสร้างเทพเจ้าหลาย

รูปแบบ ซึ่งในแต่ละรูปแบบ มีเทพเจ้าอีกหลายองค์ที่ปรากฏตามคัมภีร์ต่าง ๆ สามารถสรุปได้ 5 ประเภท ดังลักษณะเทพเจ้าต่อไปนี้

1. เทพเจ้าที่เป็นพลังจักรวาล หรืออำนาจแห่งธรรมชาติ เช่น ดิน ฟ้า อากาศ น้ำ ไฟ ลมพายุ ฝน ดวงดาว และแสงสว่าง ที่ไม่มีชีวิตอย่างสัตว์และมนุษย์ (Non-Animated Theism)

2. เทพเจ้าที่มีสภาพอย่างมนุษย์ (Anthropomorohism) ได้รับการสร้างเพิ่มขึ้นภายหลัง

3. เทพเจ้าที่มีสภาพเป็นสัตว์ (Theriomorphism) มีการสร้างเพิ่มภายหลังพร้อมกับเทพในสภาพมนุษย์

4. เทพเจ้าที่มีสภาพครึ่งมนุษย์ครึ่งสัตว์(Therianthrophism) มีทั้งส่วนที่แปลงจากเทพประเภทก่อน ๆ และส่วนที่สร้างเพิ่มเติมในภายหลัง

5. เทพเจ้าที่มีระบบครอบครัวและมีลูกหลานสืบสกุล (Genotheism) ได้รับการบัญญัติเพิ่มเติมจากเทพเจ้าที่มีอยู่ก่อน (บุญเย็น วอทอง, 2550: 46)

ส่วนบารนี บุญทรง ได้ให้ความเห็นและอธิบายเรื่องเทพและเทวดาที่ปรากฏในพุทธศาสนานั้น จากบทความเรื่องเทพปกรณัม: คติในโลกแห่งมายา ได้อธิบายถึง “เทพปกรณัม” ไว้ 3 แนวทาง คือ นัยที่ 1 หมายถึงเรื่องราวต่าง ๆ เป็นเรื่องเท็จ นัยที่ 2 หมายถึงสิ่งของ บุคคลหรืออื่น ๆ ที่สมมุติขึ้น แต่งขึ้นหรือเป็นไปไม่ได้ ไม่มีตัวตนจริง ๆ และนัยที่ 3 หมายถึงความเชื่อหรือกลุ่มความเชื่อ ซึ่งปกติแล้วจะไม่จริงหรือพิสูจน์ไม่ได้ เป็นความเชื่อที่อ้างถึงการเกี่ยวกับบุคคลใดบุคคลหนึ่ง ปรากฏการณ์ใดปรากฏการณ์หนึ่งหรือสถาบันใดสถาบันหนึ่งดังนี้

คนส่วนใหญ่ในปัจจุบันเมื่อได้ยินคำว่า “เทพปกรณัม” (myth/mythology) มักนึกถึงเรื่องราวเกี่ยวกับเทพเจ้าที่เกี่ยวข้องกับอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์โดยความรู้สึกที่แฝงเป็นนัยอยู่เบื้องหลัง คำว่าเทพปกรณัม ในปัจจุบันคือความรู้สึกว่าเรื่องราวเหล่านี้เป็นเรื่องเท็จ แม้แต่พจนานุกรมภาษาอังกฤษ ที่ได้รับความนิยมอย่างสูงของต่างประเทศก็กล่าวถึงความหมายของเทพปกรณัมในลักษณะนี้ เช่น Oxford Advanced Learner’s Dictionaryกล่าวถึงความหมายหนึ่งของเทพปกรณัมว่าหมายถึง สิ่งของ บุคคล

หรืออื่นๆ ซึ่งสมมติขึ้น แต่งขึ้น หรือเป็นไปไม่ได้ (Oxford Advanced Learner's Dictionary, 1991, p.820) Random House Webster's College Dictionary กล่าวถึงความหมายหนึ่งของเทพปกรณัมว่า คือเรื่องที่แต่งขึ้นหรือบุคคลที่แต่งขึ้นมา ไม่มีตัวตนจริง อีกความหมายหนึ่งกล่าวไว้ว่า เทพปกรณัมคือความเชื่อหรือกลุ่มความเชื่อ ซึ่งปกติแล้วจะไม่จริงหรือพิสูจน์ไม่ได้ เป็นความเชื่อที่อ้างว่าเกี่ยวกับบุคคลใดบุคคลหนึ่ง ปรากฏการณ์ใดปรากฏการณ์หนึ่ง หรือสถาบันใดสถาบันหนึ่ง (Random House Webster's College Dictionary, 2005, p.815) (บารนี บุญทรง, 2556: 2)

จากที่กล่าวมาข้างต้นนั้น สามารถสรุปได้ว่าลักษณะของเทพเจ้า เทพ เทวดานั้นมีข้อพิจารณาจากกายและจิตเป็นสำคัญ ตามการแบ่งชนชั้นของสถานะองค์เทพขั้นต่าง ๆ ตามลำดับ

3. ลักษณะของเทวดาตามพุทธศาสนา

ในทางพุทธศาสนามีความเชื่อว่าเทพเจ้า เทพต่าง ๆ ก็คือเทวดาในสรวงสวรรค์ชั้นต่าง ๆ ที่มีความแตกต่างกันทั้งร่างกายและจิตใจ และมีสภาพความเป็นอยู่ที่ต่างจากมนุษย์ โดยสามารถแบ่งออกเป็น 3 ส่วนคือ ลักษณะกายภาพ ลักษณะภาวะจิตและภาวะจิตของเทพ เทวดาองค์ต่าง ๆ ดังที่ อุดม รุ่งเรืองศรี กล่าวไว้สามารถสรุปเป็นประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

ส่วนที่ 1 ลักษณะกายภาพ

1. บุคลิกทางกายภาพ แบ่งเทพออกเป็น 3 กลุ่มดังนี้

- เหล่าเทวดานั้นสมบูรณ์ด้วยลักษณะวัตถุและส่วนการรับรู้
- เหล่าพรหมสมบูรณ์ในลักษณะเดียวกันกับเทวดาแต่ขาดลักษณะของวัตถุสามประการคือ การรับรู้รส กลิ่น สัมผัส
- เหล่าอรูปพรหมนั้นไม่มีรูปร่างใด ๆ เพราะเป็นองค์ประกอบของจิตเท่านั้น

เทพในสวรรค์ชั้นต่าง ๆ ย่อมมีความแตกต่างกันทั้งภาวะกายและภาวะจิตและมีความสมบูรณ์ด้วยลักษณะของวัตถุและส่วนการรับรู้ ส่วนพวกพรหมมีความสมบูรณ์เช่นกันแต่ขาดการรับรู้รส กลิ่น

สัมผัส บรรดาเทวดาในชั้นจาตุมหาราชิกและดาวดึงส์ เมื่อมาประกอบภารกิจในโลกมนุษย์ มักมาในรูปแบบของมนุษย์เสมอ (อุดม รุ่งเรืองศรี, 2523: 23)

2. รัศมี

การปรากฏรัศมีขององค์เทพ เป็นประการหนึ่งที่จะอธิบายถึงแสงที่ส่องสว่างและมีสีสันงดงามอันเป็นเครื่องแสดงภาวะของเทวดา (อุดม รุ่งเรืองศรี, 2523: 23-24)

3. กำเนิด

เทพทุกราศีย่อมอุบัติขึ้นตามผลบุญของตน มีโฉมงามดังหนุ่มสาวอายุสิบหกปี ลักษณะการเกิดย่อมเป็นเครื่องกำหนดลักษณะของเทวดาได้เช่นกัน การจุติหรือการตายของเทพ เมื่อถึงกำหนดที่จะต้องจุติแล้ว เทพนั้น ๆ จะรู้ได้เองโดยอาศัยนิมิต 5 ประการที่เกิดขึ้นกับตนเอง (อุดม รุ่งเรืองศรี, 2523: 24)

4. การเคลื่อนไหว

สามารถเคลื่อนไหวได้ทุกรูปแบบไม่ว่าจะเป็นการเหาะ ดำดิน หายตัว ถือเป็นภาวะธรรมดาแห่งเทพที่ไม่มีสิ่งใดสามารถกั้นขวางได้ ซึ่งถือเป็นเรื่องที่แปลกประหลาด เกินกว่าที่มนุษย์ปกติจะกระทำ จึงอาจจัดได้ว่าเป็นสิ่งหนึ่งที่กำหนดคุณลักษณะของเทวดา (อุดม รุ่งเรืองศรี, 2523: 24)

5. อาหาร

เทวดาดำรงชีพอยู่ได้ด้วยปิติ (ปีติ ภกขา) เป็นคุณลักษณะหนึ่งของเทพที่แตกต่างไปจากอาหารสำหรับมนุษย์ ลักษณะอาหารที่เกิดจากความปิตินี้จึงจัดเป็นคุณลักษณะของเทพอีกประการหนึ่ง (อุดม รุ่งเรืองศรี, 2523: 24)

6. ความงาม

เทพย่อมทรงโฉมงามยิ่งกว่ามนุษย์ รวมถึงเทพที่อยู่ต่างชั้นก็มีความงามแตกต่างกันออกไป โดยชั้นสูงกว่าย่อมงามกว่าขั้นต่ำกว่าเป็นลำดับไป ดังเช่น พระภูมิ (ภูมัฏฐเทวดา) มีความงามกว่าพระยาจักรพรรดิราชซึ่งเป็นตัวแทนของความงามอันเลิศแล้วของโลกมนุษย์ เทพชั้นจาตุมหาราชิก

ย่อมงามกว่าพระภูมิเหล่านั้นและทำนองเดียวกันเทพในดาวดึงส์ย่อมงามกว่าชั้นจาตุมหาราชิก อีกทั้งเรื่องของความงามนี้เป็นปกติวิสัยที่เทพจะต้องเด่นกว่ามนุษย์เสมอ (อุดม รุ่งเรืองศรี, 2523: 25)

7. อายุ

อายุขัยของเทพ เทวดาทั้งหลายมีการกำหนดตายตัว และย่อมมีความยืนยาวกว่าชีวิตมนุษย์ รวมถึงเทพแต่ละชั้นย่อมมีอายุที่ต่างกันออกไป ในกรณีเทพชั้นจาตุมหาราชิกนั้นยืนยาวกว่าชีวิตมนุษย์ 17,000 ปี โดยกำหนดว่าหนึ่งในเทวโลกชั้นนี้เท่ากับห้าสิบปีมนุษย์ ดังการเทียบระยะปีทิพย์ของเหล่าเทพและมนุษย์

เทวโลก	*ระยะปีทิพย์*	*เท่ากับปีมนุษย์*
จาตุมหาราชิก	*500*	*9,000,000*
ดาวดึงส์	*1,000*	*36,000,000*
ยามา	*2,000*	*144,000,000*
ดุสิต	*4,000*	*576,000,000*
นิมมานรดี	*8,000*	*2,304,000,000*
ปรนิมมิตวสาวัตดี	*16,000*	*921,600,000,000*

(อุดม รุ่งเรืองศรี, 2523: 26)

8. ที่อยู่

เทวดาสถิตในสรวงสวรรค์ชั้นต่าง ๆ ในแต่ละชั้นประกอบด้วยวิมานของเทวดาเรียงรายกันอยู่ วิมานของเทวดานั้นคือปราสาทที่เต็มไปด้วยความวิจิตรงดงาม เต็มไปด้วยทองและมณี วิมานเหล่านี้ตั้งอยู่กลางสวนอันงามวิจิตรประกอบด้วยถนนทางแยก ทางเลี้ยว โรยด้วยทรายทอง ในสระน้ำมีกลิ่นหอม ดังนั้น วิมานของเทวดาคือสถานแห่งความสุข อันเป็นที่สถิตของเทวดาไปจนกระทั่งหมดวาระ (อุดม รุ่งเรืองศรี, 2523: 27-28)

9. เพศ

การกำหนดเพศหญิงและชายปรากฏในภาวะของเทวดาชั้นกามาวจร แต่ในรูปาวจรพรหมโลกนั้นไม่มีพรหมเพศหญิง ดังนั้น พรหมจึงไม่สามารถกำหนดเพศได้นอกจากความเป็นพรหม

เท่านั้น ส่วนอรูปพรหมไม่สามารถระบุได้เพราะพรหมมีเพียงเฉพาะภาวะจิตไม่มีร่างกายให้กำหนดรู้ (อุดม รุ่งเรืองศรี, 2523: 28)

10. อำนาจ

การทรงความกล้าหาญและทรงพลังเป็นลักษณะของเทพที่สำคัญ การที่เทวดาสามารถเอาชนะอสูรได้นั้น ด้วยนัยว่าพลังของเทวดานั้นสามารถปราบอสูรลงได้ (อุดม รุ่งเรืองศรี, 2523: 28)

ส่วนที่ 2 ลักษณะภาวะจิต

ข้อมูลด้านลักษณะภาวะจิตนั้น อุดม รุ่งเรืองศรีได้แบ่งออกเป็น 3 ข้อดังนี้

1. อารมณ์

เทวดามีจิตใจเต็มไปด้วยความกรุณาเสียสละ โอบอ้อมอารีต่อมวลมนุษย์และปรารถนาจะให้มีความสงบเรียบร้อยในโลกนี้เสมอ

2. อำนาจเหนือธรรมชาติ

ภาวะของเทพ เทวดามีอำนาจจิตเหนือธรรมชาติ คือ มีฤทธิ์ (อำนาจที่จะทำในสิ่งเหนือธรรมชาติ) ทิพยโสต (หูทิพย์) ปรจิตตวิชชา (อ่านใจผู้อื่นได้) บุพเพนุวาสานุสติญาณ (ระลึกชาติได้) และทิพพจักขุ (ตาทิพย์) ทั้งหมดที่กล่าวมานี้ไม่ใช่ภาวะปกติของมนุษย์ แต่เป็นขั้นพื้นฐานของเหล่าเทพ เทวดา

3. การลุแก่อำนาจฝ่ายต่ำ

การเกิดความรู้สึก ริษยา โกรธ หลงและอื่น ๆ ดังเช่น เมื่อใดก็ตามที่คนในโลกทำผิดมัวเมาในความชั่ว เมื่อนั้นแท่นพระอินทร์จะร้อนขึ้น ความต้องการอำนาจของพระอินทร์เห็นได้จากการกำจัดอสูรไปจากที่อาศัยอันดั้งเดิมซึ่งการณ์นี้เป็นสาเหตุของเทวาสุรสงคราม (อุดม รุ่งเรืองศรี, 2523: 28-30)

ส่วนที่ 3 ภาวะจิต

สำหรับข้อมูลด้านภาวะจิตนั้น อุดม รุ่งเรืองศรีได้แบ่งออกเป็น 3 ข้อเช่นกันดังนี้

1. การปรับระดับจิต

การที่บุคคลธรรมดาสามารถเกิดเป็นเทวดาได้นั้นย่อมเนื่องมาแต่กุศลกรรมอันสั่งสมไว้ ผู้ใดที่ยึดเอาพระรัตนตรัยเป็นสรณะโดยมิได้หวั่นไหวประพฤติในธรรมะด้วยศรัทธา สุต (การฟัง) จาค (การบริจาค) และปัญญา รักษาศีล และมั่นอยู่ในธรรมจริยาแล้วเมื่อสิ้นชีพในเมืองมนุษย์แล้วก็จะได้เถลิงสุขในวิมานเทวดา จากที่กล่าวมานี้ย่อมแสดงให้เห็นว่าเทวดาไม่ว่าจะอยู่ในระดับกามาวจร รูปวาจรหรืออรูปาวจรก็ดี ล้วนแต่เป็นบุคคลที่ผ่านขบวนการปรับระดับจิตมาแล้วทั้งสิ้น (อุดม รุ่งเรืองศรี, 2523: 30)

2. การเป็นอริยบุคล

เทพสามารถทรงภาวะเป็นอริยบุคคลได้ ดังเช่น พระอินทร์และเทพบางองค์ได้รับการยกย่องว่าเป็นอริยบุคคลแต่ยังไม่ถึงขั้นอรหันต์ ซึ่งเป็นเครื่องแสดงถึงภาวะจิตของเทพได้เป็นอย่างดี (อุดม รุ่งเรืองศรี, 2523: 30)

3. ความรู้และความด้อย

ประการแรกสุดเทพทั้งหลายคือคฤหัสถ์ และไม่สามารถดำรงพรตเป็นนักบวชได้ ดังเช่น พระอินทร์แสดงความเคารพพระอริยบุคคลและอรหันต์ และเทพไม่ทราบว่าการดับสูญของมหาภูตรูปทั้งสี่นั้นอยู่ที่ไหน จึงต้องกลับไปทูลถามพระพุทธเจ้าในมนุษย์โลก (อุดม รุ่งเรืองศรี, 2523: 31)

4. กระบวนการเกิดเป็นเทวดา

แก้วธารา ได้อธิบายว่า การจะเกิดเป็นเทวดานั้นต้องประกอบด้วยหลักธรรม 5 ประการ ทว่ามนุษย์ผู้ปฏิบัติตามหลักธรรมนี้ สามารถจะเป็นเทวดาในร่างของมนุษย์ได้โดยไม่ต้องรอเวลาให้สิ้นบุญจากโลกมนุษย์ดังหลักคุณธรรม 5 ประการต่อไปนี้

คุณธรรม 5 ประการนั้นมีดังนี้

1. หิริ คือ ความละอาย ได้แก่ ความละอายต่อการกระทำชั่วทั้งทางกาย วาจา และใจ ซึ่งความละอายต่อการกระทำชั่วนี้จะทำให้มนุษย์รักษาศีลไปในตัว

2. โอตตัปปะ คือ ความเกรงกลัว ได้แก่ ความเกรงกลัวต่อผลของบาปกรรมที่ตนจะลงมือกระทำ ซึ่งหากมีความเกรงกลัวต่อบาปแล้ว ผู้นั้นจะไม่กล้าลงมือกระทำ

3. ตั้งมั่นอยู่ในธรรมะอันขาว ได้แก่ เว้นจากการกระทำทุจริตทางกาย วาจา และใจ ประกอบแต่สุจริตกรรม คือ การรักษาศีลให้เป็นปกติ

4. มีขันติ โสรัจจะ คือเป็นผู้มีความอดทนต่อความลำบาก ซึ่งความอดทนนี้ถือเป็นหนึ่งในการสร้างบารมี เรียกว่า "ขันติบารมี" หากใครที่สามารถอดทนกับความทุกข์ยากลำบากได้ไม่ว่าจะเป็นทั้งทางกายและใจ ย่อมนำมาซึ่งความเป็นกุศล สำหรับโสรัจจะ คือ ความสงบเสงี่ยมเจียมตัว อ่อนน้อม ถ่อมตน

5. สัตตบุรุษ โดยการเป็นสัตบุรุษนั้นต้องประกอบด้วยธรรม 7 ประการ

รู้จักเหตุ คือรู้ว่าทำเหตุอย่างนี้แล้วจะเกิดผลอย่างไร

รู้จักผล คือรู้ว่าผลดีย่อมเกิดจากเหตุที่ดี ผลชั่วย่อมเกิดจากเหตุที่ชั่ว

รู้จักตน คือการรู้ประมาณในศักยภาพของตน

รู้จักประมาณ คือการรู้จักความพอเพียงและเพียงพอสำหรับตนเอง

รู้จักกาล คือรู้ว่าเวลานี้ควรทำอะไร

รู้จักบริษัท คือรู้จักการอยู่กับคนหมู่มาก

รู้จักเลือกบุคคล คือรู้จักเลือกคบคนดี (แก้วธารา, 2557: 149-155)

ในขณะที่พระอธิการประทุม จารุวํโส (ปรางมาศ) กล่าวไว้ว่า หลักธรรมที่เป็นแนวปฏิบัติหรือหลักปฏิบัติที่เป็นเหตุให้มนุษย์ธรรมดาสามัญนั้น ได้รับผลของการประพฤติปฏิบัติ อันเป็นสิ่งที่ดีงามที่เป็นเหตุให้ได้เกิดเป็นเทวดาตามแนวแห่งหลักของพระพุทธศาสนา ประกอบด้วย 5 ประการ ดังปรากฏข้อความว่า

เทวธรรม คือ ธรรมะของผู้เป็นเทวดาหรือธรรมที่ทำให้เป็นเทวดาดัง ข้อความที่ปรากฏในขุททกนิกายชาดกว่า "สัตบุรุษทั้งหลาย ประกอบด้วยหิริ โอตัปปะ ตั้งอยู่ในธรรมอันขาว ท่านเรียกว่า ผู้มีเทวธรรมในโลก"

วัตตบท คือ คุณธรรมของพระอินทร์ คือผู้เป็นใหญ่ เป็นหัวหน้าเทวดา ชั้นดาวดึงส์ เพราะเมื่อครั้งเป็นมนุษย์ได้บำเพ็ญคุณธรรม ที่สามารถนำมาปรับ ใช้กับผู้ที่เป็นผู้ใหญ่หรือหัวหน้ามี 7 ประการ ได้แก่ (1) เราพึงเลี้ยงมารดาและ บิดาตลอดชีวิต (2) เราพึงประพฤติอ่อนน้อมต่อผู้ใหญ่ ในตระกูลตลอดชีวิต (3) เราพึงพูดจาคำอ่อนหวานตลอดชีวิต (4) เราไม่พึงพูดคำส่อเสียดตลอดชีวิต (5) เราพึงมีใจปราศจากความตระหนี่ที่เป็นมลทินอยู่ครองเรือน มีการบริจาคเป็น ประจำ มีมือชุ่มเป็นนิจ ยินดีในการเสียสละ ควรที่ผู้อื่นจะขอยินดีในการ แจกจ่ายทานตลอดชีวิต (6) เราพึงพูดแต่คำสัตย์ตลอดชีวิต และ (7) เราไม่พึง โกรธตลอดชีวิต ถ้าแม้ความโกรธพึงเกิดขึ้นแก่เรา เราก็กำจัดได้ฉับพลันทันที

บุญกิริยาวัตถุ พระพุทธศาสนาได้แสดงหลักธรรมที่เป็นข้อปฏิบัติให้ เกิดความสุขและเป็นข้อปฏิบัติ ซึ่งมีความสำคัญเพียบพร้อมด้วยการฝึกด้านกาย วาจาและใจ เพื่อให้ถึงซึ่งความเป็นเทวดา หลักธรรมนี้เรียกว่า บุญกิริยาวัตถุ แบ่งออกเป็น 2 หมวดใหญ่ ได้แก่ บุญกิริยาวัตถุ 3 และบุญกิริยาวัตถุ 10 สิ่ง อันเป็นที่ตั้งแห่งการทำบุญหรือการกระทำที่เกิดเป็นบุญ เป็นกุศลแก่ผู้กระทำ บุญที่เรียกว่า กิริยาวัตถุ 3 ประการ คือ

(1) ทานมัยบุญสำเร็จด้วยให้ทาน

(2) สีลมัยบุญสำเร็จด้วยการรักษาศีล ทำบุญด้วยการรักษาศีล หรือ ประพฤติดีมีระเบียบวินัย

(3) ภาวนามัย บุญสำเร็จด้วยการเจริญภาวนา ทำบุญด้วยการเจริญ ภาวนา คือฝึกอบรมจิตใจและบุญกิริยาวัตถุ 10 ประการนั้น มี (1) ทานมัย คือ ทำบุญด้วยวัตถุการให้เป็นสิ่งของ (2) สีลมัย คือทำบุญด้วยการรักษาศีล หรือ ประพฤติดี (3) ภาวนามัย คือทำบุญด้วยการเจริญภาวนา ฝึกอบรมจิตใจ เริ่มตั้ง ความพิจารณาโดยความสิ้นไปเสื่อมไป (4) อปจายนมัย คือทำบุญด้วยการ ประพฤติอ่อนน้อม ประกอบด้วยความเคารพยำเกรง (5) เวยยาวัจจมัย คือ

ทำบุญด้วยการขวนขวาย รับใช้ช่วยทำกิจของผู้อื่น (6) ปัตติทานมัยคือทำบุญด้วยการให้ส่วนบุญแก่ผู้อื่น การเฉลี่ยส่วนแห่งความดีให้แก่ผู้อื่น (7) ปัตตานุโมทนามัย คือทำบุญด้วยการอนุโมทนาส่วนบุญ ทำบุญด้วยการยินดี ในความดีของผู้อื่น (8) ธัมมเทสนามัย คือ ทำบุญอันสำเร็จด้วยการแสดงธรรม ทำด้วยการสั่งสอน ธรรมให้ความรู้ผู้อื่น (9) ธัมมัสสวนมัย คือทำบุญอันสำเร็จด้วยการฟังธรรม ด้วยการศึกษาหาความรู้หลักธรรม (10) ทิฏฐุชุกัมม์ คือ ทำบุญด้วยการทำความเห็นให้ตรง บุญกิริยาวัตถุนี้เป็นหลักปฏิบัติที่มีความสัมพันธ์กับความเป็นเทวดาเพราะเป็นเหตุที่ทำให้มนุษย์เป็นเทวดาได้ตามหลักของการพัฒนากาย วาจา และใจ บุญที่อำนวยผลให้ผู้กระทำ ไปเกิดเป็นเทวดานั้นมีได้ทั้งการทำบุญในพระพุทธศาสนาและนอกพระพุทธศาสนา แต่สมบัติพิเศษที่จะได้รับมีไม่มากเท่าผู้ที่ทำบุญในพระพุทธศาสนา

สัมปทา 5 คือ หลักธรรมที่ทำให้เป็นเทวดาหรือข้อปฏิบัติอันเป็นเหตุให้มนุษย์ไปเกิดเป็นเทวดามี 5 ประการคือ ศรัทธา ศีล สุตะ จาคะ ปัญญา มีรายละเอียดดังนี้ 1) ศรัทธา คือความเชื่อ ความมั่นใจในเหตุผลถูกต้องตามหลักพระศาสนา เชื่อในพระปัญญาตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าซึ่งเป็นข้อยืนยันว่ามนุษย์สามารถฝึกหัดกาย วาจา ใจให้วิมุตติ หลุดพ้นจากกิเลสทั้งปวงได้ 2) ศีล คือระเบียบความประพฤติ ได้แก่ ระเบียบวินัยเป็นข้อปฏิบัติสำหรับกำจัดกิเลสอย่างหยาบที่แสดงออกทางกาย วาจา ขัดเกลาคนให้ประณีตขึ้น 3) สุตะ คือสิ่งที่ได้สดับ หมายถึง ความรู้ที่ได้สดับเล่าเรียนสุตะเป็นแหล่งความรู้ ที่มีความสำคัญมาก เพราะเป็นสิ่งส่งเสริมพัฒนาการทางปัญญา 4) จาคะ คือการเสียสละ หมายถึง รู้จักเผื่อแผ่แบ่งปันได้แก่ สละวัตถุสิ่งของให้เป็นประโยชน์แก่ผู้อื่น สละประโยชน์ส่วนน้อยสำหรับตนเพื่อให้เป็นประโยชน์แก่ส่วนใหญ่ของสังคมของคนหมู่มาก 5) ปัญญาคือความรู้หรือรู้ตามความเป็นจริง รู้เข้าใจสภาวะความเป็นจริงของสิ่งต่าง ๆ สัมปทา 5 ประการนี้ เป็นหลักปฏิบัติอันเป็นเหตุให้มนุษย์ไปเกิดเป็นเทวดามี 5 ประการคือ ศรัทธา ศีล สุตะ จาคะ ปัญญา ผู้พัฒนาตนด้วยปฏิบัติในสัมปทา 5 อย่างสม่ำเสมอ สมบูรณ์ ย่อมพัฒนาตนสำเร็จผล ไม่หวาดหวั่นพรั่นพรึงแม้แต่ความตาย เมื่อตายแล้วย่อมไปเกิดที่

สวรรค์และสามารถกำหนดสวรรค์ที่ตนจะไปเกิดได้สรุปได้ว่าสัมปทา 5 มีอานิสงส์มาก พระพุทธเจ้าทรงแสดงให้ทราบว่า ผู้ที่เจริญสัมปทา 5 ให้บริบูรณ์ในตนแล้วอธิษฐานจิตจะไปเกิดในภพภูมิใดก็จะสำเร็จตามที่อธิษฐาน แม้แต่ชั้นรูปาวจรและอรูปาวจรจนถึงพระอรหันต์ เมื่อปรารถนาอธิษฐานจิตแล้วเจริญสัมปทา 5 อยู่เป็นประจำ ก็ย่อมสำเร็จได้ตามปรารถนา

กุศลกรรมบถ 10 หมายถึง ทางแห่งกรรมดี ทางทำดี ทางแห่งกรรมที่เป็นกุศล กรรมดีอันเป็นทางนำไปสู่ความสุขความเจริญหรือสุคติ เป็นธรรมส่วนสุจริต 10 ประการ จึงเรียกชื่อว่า กุศลกรรมบถ 10 ประกอบไปด้วย

1) ปาณาติปาตา เวรมณี เจตนางดเว้นจากฆ่าสัตว์

2) อทินนาทานา เวรมณี เจตนางดเว้นจากการลักทรัพย์

3) กาเมสุมิจฉาจารา เวรมณี เจตนางดเว้นจากการประพฤติผิดในกาม

4) มุสาวาทา เวรมณี เจตนางดเว้นจากการพูดเท็จ

5) ปิสุณายวาจาย เวรมณี เจตนางดเว้นจากการพูดส่อเสียด

6) ผรุสาย วาจายเวรมณี เจตนางดเว้นจากการพูดคำหยาบ

7) สัมผัปปลาปาเวรมณี เจตนางดเว้นจากการพูดเพ้อเจ้อ

8) อนภิชฌา ความไม่โลภคอยจ้องอยากได้ของเขา

9) อพยาบาท ความไม่คิดร้าย

10) สัมมาทิฏฐิ ความเห็นชอบ

(พระอธิการประทุม จารุวํโส (ปรางมาศ), 2554: 23-28)

5. กามาวจรเทวโลก

แก้วธารา กล่าวโดยสรุปได้ว่า มนุษย์มีความเชื่อว่าเหล่าบรรดาเทพ เทวดาทั้งหลายนั้นอยู่กับมนุษย์ตลอดเวลา เพียงแต่อาศัยอยู่เหนือมนุษย์โลกขึ้นไปเรียกว่า “สวรรค์” หรือ “วิมาน” โดยสามารถแบ่งออกเป็น 6 ชั้นด้วยกันประกอบด้วย

ชั้นที่ 1 ชั้นจาตุมหาราชิก เป็นสวรรค์ชั้นแรกที่อยู่ถัดมนุษย์โลกขึ้นไป โดยมีเทพในชั้นนี้เรียกชื่อรวมกันว่า “จาตุมหาราชิกเทวดา”รวมทั้งมีพระอินทร์เป็นราชาธิบดีของสวรรค์ชั้น

นี้ ดังที่แก้วธาราอธิบายเพิ่มเติมว่า *“ในทานสูตรระบุว่า ถ้าผู้ใดให้ทานโดยหวังผลบุญจากการให้ทาน เมื่อตายไปจะไปบังเกิดในสวรรค์ชั้นจาตุมหาราชิกา”* (แก้วธารา, 2557: 10)

ชั้นที่ 2 ชั้นดาวดึงส์ เป็นชั้นที่สองถัดจากชั้นจาตุมหาราชิกขึ้นเบื้องบน ซึ่งเป็นสวรรค์ที่อยู่ของเหล่าเทพจำนวน 33 องค์หรืออาจเรียกว่า “อาณาจักรแห่งเทพ 33 องค์” หัวหน้าเทพในชั้นนี้คือพระอินทร์เท่านั้น ดังที่แก้วธาราอธิบายเพิ่มเติมว่า *“ในทานสูตร ระบุว่า ถ้าผู้ใดทำทานโดยไม่หวังผลบุญของการทำทาน แต่ทำทานโดยคิดว่าการทำทานนั้นเป็นสิ่งที่ดีงาม เมื่อตายลงย่อมไปบังเกิดในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์”* (แก้วธารา, 2557: 10)

ชั้นที่ 3 ชั้นยามา เป็นชั้นที่อยู่ของทวยเทพผู้เสพสุขสมบัติอันเป็นทิพย์ ดังที่ปรากฏในบทธัมมจักกัปปวัตนสูตรนั้น กล่าวว่าเทวดาชั้นนี้อยู่ระหว่างเทพชั้นดาวดึงส์และดุสิต และเทพในชั้นนี้มีความศรัทธาในพระพุทธองค์มาก โดยที่ปรากฏเป็นส่วนหนึ่งขององค์ประชุมในการฟังพระธรรมเทศนาจากพระโอษฐ์อยู่เสมอ ดังที่แก้วธารา อธิบายเพิ่มเติมว่า *“ในทานสูตร ระบุว่า ถ้าผู้ใดทำทานโดยไม่คิดว่าเป็นการทำดี แต่คิดว่า บิดามารดา ปู่ ย่า ตา ยาย ได้เคยทำบุญทำทานมาโดยตลอด เราก็ควรจะได้ทำตามประเพณีที่ท่านเคยทำมา ถ้าผู้นั้นให้ทานด้วยอาการอย่างนี้แล้ว เมื่อทำกาลกิริยาตายไป ย่อมเข้าถึงความเป็นสหายแห่งเหล่าเทวดาทั้งหลายในสวรรค์ชั้นยามา”* (แก้วธารา, 2557: 10-11)

ชั้นที่ 4 ชั้นดุสิต เป็นทิพยสถานของทวยเทพผู้มีความพึงพอใจในความสุขอันมากยิ่ง เทพในชั้นนี้เรียกว่า เทวดาชั้นดุสิต โดยมีท้าวสันดุสิตเป็นจอมเทพท้าวเธอผู้นี้เลิศกว่าเทพอื่น ๆ สิบประการ คือ ชีวิตอันเป็นทิพย์ ความงาม ความสุข ความสง่า อิทธิฤทธิ์ ร่างกาย เสียง กลิ่น รสและรสสัมผัส ดังที่แก้วธารา อธิบายเพิ่มเติมว่า *“ผู้ใดให้ทานโดยไม่คิดว่าทำตามบิดามารดา ปู่ ย่า ตา ยาย ที่เคยทำมาจนเป็นประเพณี แต่ให้ทานโดยคิดว่า เราหุงหากิน สมณพราหมณ์เหล่านั้นไม่ได้หุงหากิน ถ้าเราไม่ให้ทาน ก็เป็นสิ่งไม่ควรอย่างยิ่ง เมื่อเขาตายลงก็ย่อมไปบังเกิดเป็นเทวดาในสวรรค์ชั้นดุสิต”* (แก้วธารา, 2557: 11)

ชั้นที่ 5 ชั้นนิมมานนรดี เป็นเทวโลกของเหล่าเทพผู้พอใจในการเนรมิตของตนเอง ซึ่งอยู่ระหว่างชั้นดุสิตและปรนิมมิตวสวัตตี เทวดาในสวรรค์ชั้นนี้เรียกโดยรวมว่า เทพชั้นนิมมานรดี ซึ่งเป็นเทพที่นิยมในการเนรมิต ดังที่แก้วธารา อธิบายเพิ่มเติมว่า *“ผู้ทำทานโดยไม่คิดว่าเราหุงหากิน แต่สมณพราหมณ์เหล่านั้น ไม่ได้หุงหากิน เราจะไม่ให้ทานก็ไม่บังควรอย่างยิ่ง แต่ได้คิด*

ว่าเราจะให้ทาน เหมือนอย่างฤาษีทั้งหลาย ที่ได้กระทำมาในอดีต เมื่อตายลงย่อมไปบังเกิดเป็นเทวดาในสวรรค์ชั้นนิมมานรดี” (แก้วธารา, 2557: 11)

ชั้นที่ 6 ชั้นปรนิมมิตวสวัตตี เป็นสวรรค์ของเทพซึ่งมีผู้เนรมิตสิ่งต่าง ๆ ให้ตามประสงค์ เป็นสวรรค์ชั้นสูงที่สุดในระบบของพระพุทธศาสนา เทพในชั้นนี้ต่างจากชั้นนิมมานรดี คือไม่เนรมิตสิ่งใดด้วยตนเองแต่มีความพอใจที่จะให้ผู้อื่นเนรมิตให้ ดังที่แก้วธารา อธิบายเพิ่มเติมว่า *“ในทานสูตร ระบุว่าผู้ใดทำทานโดยไม่ได้คิดว่า ทำทานตามฤาษีในอดีตที่เคยทำมาแต่คิดว่าทำทานเพื่อให้จิตเกิดความปลื้มปีติในบุญที่ทำ”* (แก้วธารา, 2557: 11)

6. อิทธิฤทธิ์ของเทวดา

สำหรับการช่วยเหลือของเทวดาที่ปรากฏโดยวิธีการต่าง ๆ แก้วธารา อธิบายสรุปการปรากฏในรูปแบบของการฝันได้ดังนี้

ความฝัน

บุพนิมิตหรือกรรมนิมิต ความฝันนั้นเกิดจากอำนาจแห่งกุศลธรรมหรืออกุศลธรรม ที่คน ๆ นั้นได้กระทำไว้ในอดีต เมื่อถึงเวลาให้ผลก็จะปรากฏเป็นความฝันได้และเป็นฝันที่ค่อนข้างแม่นยำ

จิตอาวรณ์ ความฝันนั้นเกิดจากอำนาจของจิตที่นำเอาสิ่งที่ตนได้เห็นได้ยิน เอามาฝัน แต่ว่าฝันแบบนี้จะเชื่อถือไม่ค่อยได้

เทพสังหรณ์ ความฝันนั้นเกิดจากอำนาจของเทวดามาบอกเหตุการณ์ล่วงหน้า ซึ่งกรณีนี้เองที่เป็นการช่วยเหลือของเทวดา แต่ความฝันนั้นจะเป็นจริงหรือไม่ ขึ้นอยู่กับว่าเทวดาที่มาบอกเหตุเป็นเทวดาที่มีสัมมาทิฐิ หรือมีมิจฉาทิฐิ เช่น เทวดามาบอกเหตุการณ์ที่จะทำให้เกิดเคราะห์ภัยล่วงหน้า ทำให้ผู้นั้นได้ทันเตรียมตัว ถือเป็นการเมตตาสงเคราะห์ของเทวดาที่มีบุญกรรมต่อกันมาก่อน

ธาตุกำเริบ ความฝันอันเกิดจากธาตุกำเริบ คือ เมื่อบุคคลเกิดอาการไม่สบายต่าง ๆ ทำให้เกิดความฝันได้เหมือนกัน ซึ่งฝันประเภทนี้เชื่อถือไม่ได้

ดลจิตดลใจ กรณีนี้ เทวดาต้องใช้อิทธิฤทธิ์ที่มาจากบุญฤทธิ์เช่นกัน เพราะหากขาดบุญแล้ว อิทธิฤทธิ์ย่อมไม่สามารถเกิดขึ้นได้เพราะขาดพลังอำนาจจากบุญกุศล (แก้วธารา, 2557: 29-31)

การทำความดีเป็นเทวดาประจำตัวมนุษย์อย่างแท้จริงเพราะหากขาดการทำความดี กรรมดีก็ไม่เกิด เกราะป้องกันภัยต่าง ๆ ก็จะไม่มี

7. ลักษณะการปรากฏกายของเทวดา

การปรากฏของเทพเทวดานั้น เชื่อกันว่ามีข้อสังเกตได้ 2 ประการคือ ลักษณะกายทิพย์ของเทวดาและลักษณะการจำแลงกาย แต่ทั้งนี้ เรื่องของเทพ เทวดานั้น เป็นความเชื่อของแต่ละบุคคล ต้องใช้วิจารณญาณพิจารณาไตร่ตรอง

ลักษณะกายทิพย์ของเทวดานั้น จะมีแสงสว่างแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับบุญบารมีหรือลำดับชั้นของเทวดาองค์นั้น ๆ ดังเช่น เทวดาในระดับชั้นปกครองจะมีกายทิพย์ที่สว่างสวยงาม แต่งองค์สวยงาม ส่วนเทวดาระดับรองลงมาจะมีรัศมีกายสว่างน้อยกว่าและมีเครื่องแต่งกายน้อยกว่าตามลำดับ นอกจากนี้ พระธรรมกวี ยังให้ความเห็นไว้โดยสรุปได้ว่า ความเชื่อเรื่องกายทิพย์ของเทวดานั้น ไม่มีใครที่สามารถอธิบายได้อย่างชัดเจน เพราะขึ้นอยู่กับปัจจัยต่าง ๆ เช่น ระดับจิตของผู้ที่เห็นเทวดานั้น ควรมีระดับดวงจิตที่ละเอียดมากจึงจะสัมผัสได้ (พระธรรมกวี, สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2560) ส่วนการจำแลงกายของเทวดานั้น เชื่อกันว่า เทวดามีฤทธิ์มาก สามารถจำแลงกายได้หลากหลายลักษณะตามแต่ใจปรารถนา เช่น การจำแลงมาในลักษณะของแสงสว่างระยิบระยับคล้ายดวงแก้วอยู่กลางอากาศหรือดวงแก้วสีต่าง ๆ ตามสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ เป็นต้น ต่างก็เป็นความเชื่อว่าเป็นเทวดาที่มาสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือเทวดาที่ดูแลรักษาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ณ บริเวณนั้น ๆ รวมถึงการจำแลงกายเป็นพญานาค ที่ต่างเชื่อว่า พญานาคก็คือเทวดาเช่นเดียวกัน เพราะถึงแม้จะเป็นครึ่งสัตว์ครึ่งเทพก็ตาม มีลักษณะความเป็นทิพย์และมีฤทธิ์มาก ด้วยพญานาคมีจิตเป็นสัมมาทิฏฐิ มีการถือศีลและปฏิบัติธรรมเช่นเดียวกับมนุษย์ ดังเรื่องเล่าที่หลวงปู่ชอบ ฐานสโม วัดป่าสัมมานุสรณ์ บ้านโคกมน ตำบลผาน้อย อำเภอวังสะพุง จังหวัดเลย ท่านเล่าว่า เมื่อครั้งหนึ่งที่มีงานบุญ ปรากฏว่ามีญาติโยมผู้หนึ่งได้มาใส่บาตรและฟังเทศน์ทุก ๆ วัน มีลักษณะแปลกกว่าคนอื่นทั้งกายวาจาก็สำรวมสุภาพรวมถึงรสชาติอาหารที่แปลกกว่าคนอื่น พอหลวงปู่ได้สอบถามไปกับชาวบ้านว่า ผู้ชายคนนั้นเป็นญาติใคร ซึ่งไม่มีใครรู้มาก่อน จนวันต่อมา ชายดังกล่าวได้ปรากฏตัวและนำดอกไม้ อาหารมาถวายหลวงปู่ หลวงปู่จึงได้ถามชายหนุ่มผู้นั้น จึงได้คำตอบว่า ชายผู้นั้นพักอาศัยอยู่ไม่ไกลจากวัด หลวงปู่จึงสังเกตจนชายผู้นั้นเดินไปยังท่าน้ำ หลวงปู่จึงรู้ว่า ชายผู้นี้คือพญานาคนั่นเอง (แก้วธารา, 2557: 140-141)

8. พระอินทร์

พระอินทร์หรือพระอัมรินทราธิราช โดยพจนานุกรมพุทธศาสน์ได้ให้ความหมายว่า *"อินทร์ ผู้เป็นใหญ่ จอมเทพ ชื่อเทวราช ผู้เป็นใหญ่ในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์และมีอำนาจบังคับบัญชาเหนือเทพชั้นจาตุมหาราชิกา; เรียกตามนิยมในบาลีว่า ท้าวสักกะ; ดู ดาวดึงส์ วัตรบท 7 จาตุมหาราชิกา"* (พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตฺโต), 2556: 555) เป็นเทพเจ้าที่คนไทยรู้จักกันเป็นอย่างดี นอกจากนี้ ชาวจีนและยุโรปขนานนามพระอินทร์ว่า *"ชาวจีนเรียกพระอินทร์ว่า "เง็กเซียนฮ่องเต้" ขณะที่ชาวยุโรปเรียกว่า "จูปิเตอร์" พระอินทร์เป็นผู้ดูแลทุกข์สุขของมนุษย์โลก"* (ศรุดา, 2550: 71) และมีความใกล้ชิดกับคนไทยมากที่สุดองค์หนึ่ง เพราะมีความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับพระอินทร์หลายด้าน ไม่ว่าจะเป็นความเชื่อตามคติทางพุทธศาสนาเถรวาทที่เชื่อว่า พระอินทร์เป็นเจ้าแห่งสวรรค์ อยู่ในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ซึ่งเป็นหนึ่งในหกชั้นสวรรค์ รวมถึงการเป็นผู้บังคับบัญชาของท้าวจตุโลกบาลอีกด้วยดังที่ อุดม รุ่งเรืองศรี ได้กล่าวว่า *"พระอินทร์นี้นอกจากจะเป็นเทพสูงสุดในดาวดึงส์แล้ว ยังทรงเป็นผู้บังคับบัญชาโดยตรงของท้าวจตุโลกบาลอีกด้วย ซึ่งนับว่าพระอินทร์เป็นเจ้าผู้ทรงอำนาจเด็ดขาดเหนือสวรรค์สองชั้นนี้"* (อุดม รุ่งเรืองศรี, 2523: 73) ซึ่งมีความเห็นสอดคล้องกับศรุดาว่า *"พระอินทร์เป็นเทพสูงสุด เป็นกษัตริย์ปกครองเมืองสวรรค์และเป็นผู้ดูแลทุกข์ สุขของมนุษย์"* (ศรุดา, 2550: 71) ดังนั้น เรื่องราวพระอินทร์และความเชื่อต่าง ๆ นั้นผูกติดกับความเชื่อของคนไทยที่มีอิทธิพลจากศาสนาพราหมณ์ฮินดู ดังการศึกษาอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ฮินดูในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นของ บำรุง คำเอก พบว่า *"ประเทศไทยได้รับอิทธิพลจากศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ตั้งแต่ช่วงต้นยุคเหล็กในสมัยก่อนประวัติศาสตร์และต่อเนื่องมาตั้งแต่สุโขทัยจนถึงอยุธยา ในสมัยตอนปลายเริ่มมีการติดต่อกับพราหมณ์-ฮินดูจากอินเดีย โดยทางการค้าจากเส้นทางการเดินเรือ แสดงถึงว่าอิทธิพลที่ส่งผลต่อประเทศไทยในยุคนี้ มักจะมาจากอินเดียทางภาคใต้"* (บำรุง คำเอก, 2550: ฆ) รวมทั้ง เกื้อพันธุ์ นาคบุปผา ได้อธิบายเพิ่มเติมว่า *"เพราะไทยได้รับอิทธิพลความเชื่อเรื่องพระอินทร์มานานก่อนที่จะตั้งอาณาจักรสุโขทัย สามารถสังเกตได้จากโบราณวัตถุในประเทศไทย ตลอดจนตำนานต่าง ๆ ซึ่งเป็นวรรณคดีที่มีอิทธิพลต่อความเชื่อของชาวไทยในสมัยต่อ ๆ มา โดยเฉพาะเรื่องราวของพระอินทร์ที่ปรากฏอยู่จำนวนมาก"* (เกื้อพันธุ์ นาคบุปผา, 2520: 1)

ฉะนั้น จึงส่งผลให้สังคมไทยเกิดความสับสนปะปนข้อมูลเรื่องพระอินทร์กัน ระหว่างพระอินทร์ตามคติฝ่ายพุทธศาสนากับพระอินทร์ฝ่ายศาสนาพราหมณ์และฮินดู ดังนั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ เรื่องราวพระอินทร์กับความเชื่อในสังคมไทย พระอินทร์แง่มุมทางศาสนาพราหมณ์ดังที่ปรากฏในคัมภีร์พระเวท พระอินทร์ในคัมภีร์ทางพระพุทธศาสนา พระอินทร์ตามคติในศาสนาฮินดูและพระอินทร์ที่มีความเกี่ยวข้องกับพิณ อันจะส่งผลให้เกิดความเข้าใจเรื่องพระอินทร์ได้มากขึ้นโดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

พระอินทร์ เป็นเทพเก่าแก่องค์หนึ่งของศาสนาฮินดู เป็นเจ้าแห่งสวรรค์และสายฝน ประทานความชุ่มชื่นให้แก่พื้นโลกและกำกับฤดูกาลตามที่ เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล จากหนังสือเทวกำเนิดที่อธิบายถึงพระอินทร์ว่าเป็นเทพผู้ยิ่งใหญ่ เป็นเจ้าแห่งท้องฟ้า ทรงถืออสุนีบาตทรงบันดาลให้ฝนตกและกำกับฤดูกาล ทรงเป็นใหญ่ในหมู่วสุเทพต่อไปนี้

ธร	*ดิน*
อาป	*น้ำ*
อนิล	*ลม*
อนล	*ไฟ*
ธรุระ	*ดาวเหนือ*
โสม	*จันทร์*
ปรัตยุษ	*รุ่ง*
ประภาส	*แสงสว่าง*

พระอินทร์จึงได้อีกพระนามหนึ่งว่า “วาสพ” เป็นใหญ่ในหมู่วสุเทพ

พระอินทร์ทรงชอบช่วยเหลือคนดี หรือผู้มีบุญแล้วตกยาก

(เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, 2548: 66)

รวมถึงพระอินทร์ยังเป็นเทพที่คอยดูแลปกป้องคนดีและปราบปรามผู้สร้างความเดือดร้อน อุดม รุ่งเรืองศรี ได้กล่าวถึงลักษณะของพระอินทร์สามารถสรุปได้ว่า พระอินทร์เป็นเทพยิ่งใหญ่เหนือเทพองค์อื่น ๆ รูปลักษณ์คล้ายกับมนุษย์ มีกายสีทองคล้ายเปลวไฟ และให้ความรู้สึกนุ่มนวล รวมถึงยังเป็นที่รักยิ่งของมนุษย์ มีเสียงที่ดังกังวานดั่งระฆังทอง และเมื่อปรากฏกายที่ใด ณ ที่นั้นจะมีแสงสว่างจากรังสีกายที่งดงามเกิดขึ้น (อุดม รุ่งเรืองศรี, 2523: 75) นอกจากนี้ พระนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6

ได้อธิบายลักษณะของพระอินทร์เพิ่มเติมว่า *“รูปพระอินทร์บางที 4 กร 2 หัตถ์ถือหอก หัตถ์ที่ 3 ถือเพชราวุธ หัตถ์ที่ 4 ว่าง แต่โดยมากมักมีแต่ 2 กร มีตาทั่วกาย ทรงช้าง หัตถ์ขวาถือเพชราวุธ หัตถ์ซ้ายถือธนู”* (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2547: 88) ในขณะที่เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล จากหนังสือเส้นสายลายไทย ชุดเทวกำเนิด อธิบายลักษณะของพระอินทร์ในสมัยพระเวทว่า *“มีรูปร่างอ้วนปึกบึน พระศอใหญ่ แผ่นหลังสีน้ำตาล ท้องใหญ่ บรรจุน้ำโสมได้หลายสระ โอษฐ์กว้าง เคราสีทอง เกศาทอง ผิวก็ทอง ร่างใหญ่เท่ากับโลกมนุษย์สิบเท่า”* (เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, 2548: 66)

นอกจากนี้ อุดม จันทะดวง ได้อธิบายเพิ่มเติมว่า น้ำโสมมีความสำคัญต่อพระอินทร์สามารถสรุปได้ว่า ชาวอินเดียอารยันคั้นน้ำโสมเพื่อถวายพระอินทร์เป็นสำคัญ โดยจะจัดถวายวันละสองครั้ง คือ เวลาเช้าและเวลาเที่ยง ดังนั้นในหนึ่งวัน พระอินทร์มีโอกาสดื่มน้ำโสมมากกว่าเทพเจ้าองค์อื่น ๆ จึงเป็นสาเหตุที่ทำให้พระอินทร์ดูเหมือนจะต้องดื่มน้ำโสมและขาดน้ำโสมไม่ได้ ในเวลาปฏิบัติภารกิจใด ๆ เพราะเมื่อดื่มแล้วสามารถทำให้สัมฤทธิ์ผล แต่หากขาดน้ำโสมแล้ว ความคิดอ่านและสติปัญญาของพระองค์จะหลบอยู่ภายใน (อุดม จันทะดวง, 2530: 44-45)

เมื่อพระอินทร์ปรากฏกายแห่งใด จะมีแสงสว่างอันงดงามเกิดขึ้นจากรังสีกายของท่านและคนทั่วไปยังทราบดีว่าความงามของพระอินทร์นั้นมีรูปโฉมงามมากเพียงใด รวมถึงการจัดให้ท่านอยู่ชั้นที่สูงกว่าเทวดาองค์อื่น ๆ ดังที่ อุดม รุ่งเรืองศรี ได้กล่าวว่า *“นอกจากนี้ พระอินทร์ยังเหนือกว่าเทพท้าวอื่น ๆ ซึ่งเป็นสหาย ในแง่ อายุ ความงาม ความสุข ชื่อเสียง อำนาจ ความรู้สึกในรูป เสียง กลิ่น รส และสัมผัส”* (อุดม รุ่งเรืองศรี, 2523: 75)



ภาพที่ 1 ภาพพระอินทร์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6

ที่มา: หนังสือเทพเจ้าและสิ่งน่ารู้ (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2516: 134)

ศรุดา จากหนังสือ 6 มหาเทพบันดาลโชค กล่าวถึงพระอินทร์โดยสามารถสรุปได้ว่า พระอินทร์ในพระพุทธศาสนา ดำรงตำแหน่งเป็นพระราชาแห่งเทพทั้งปวงในสรวงสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ตำแหน่งนี้จะผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนไปตามผลแห่งบุญกรรมที่ได้กระทำไว้ พระอินทร์องค์ใดสิ้นบุญก็จะมีองค์ใหม่ขึ้นมาแทนที่ พระอินทร์นั้นมีหลายองค์ แต่ละชื่อบ่งบอกถึงคุณสมบัติหรือกุศลที่ทรงได้ทำมาในอดีตได้แก่

ชื่อ ท้าวมฆวาน เมื่อสมัยเป็นมนุษย์ชื่อว่า มฆะ

ชื่อ ท้าวปุรินททะ เมื่อสมัยเป็นมนุษย์ได้ให้ทานในเมือง

ชื่อ ท้าวสักกะ เมื่อสมัยเป็นมนุษย์ได้ให้ทานโดยความเคารพ

ชื่อ ท้าววาสะหรือวาสพ เมื่อสมัยเป็นมนุษย์ได้ให้ที่พัก

ชื่อ ท้าวสหัสสักกะหรือสหัสเนตรหรือท้าวพันตา ทรงคิดรู้ความทั้งพันชั่วเวลาครู่เดียว

ชื่อ ท้าวเทวามินทะหรือพระอินทร์ ทรงครอบครองราชสมบัติเป็นอิสริยาธิบดีแห่งทวยเทพชั้นดาวดึงส์ (ศรุดา, 2550: 77)

ส่วนพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 เรื่องเทพเจ้าและสิ่งน่ารู้นั้น ได้กล่าวถึงนามของพระอินทร์ซึ่งมีหลากหลายนามรวมจำนวนทั้งสิ้น 13 คำ ดังนี้

1. อมรินทร์ เป็นใหญ่ในหมู่อมร

2. เทวปติ เทวเทวะ เป็นใหญ่ในหมู่เทวดา

3. สุรปติ (สุรบดี สุรบดินทร์ สุรินทร์) ฯลฯ เป็นใหญ่ในหมู่สุร

4. มเหนทร ฤา มหินทร ใหญ่ยิ่ง

5. สักระ ฤา สักรินทร์ ผู้มีความสามารถยิ่ง

6. วัชรี ฤา วัชรินทร์ ผู้ถือเพชราวุธ

7. สวรรคปติ(สวรรคบดี) จอมสวรรค์

8. เมฆวาหน ผู้ทรงเมฆ

9. วฤคตระหา ผู้สังหารวฤตระ คือ ความแห้งแล้งในแผ่นดิน

10. วาสวะ (วาสพ) เป็นใหญ่ในหมู่วสุเทพทั้ง 8 มีพระเพลิงเป็นต้น

11. ศตกรตุ ฤา สตมขะ เจ้าแห่งการบวงสรวงมีกำหนดได้ร้อย (คือพิธีอัศวเมธ 100 ครั้ง ซึ่งเป็นผลให้ผู้ที่กระทำได้เป็นพระอินทร์)

12. สหัสรากษะ ฤา สหัสนัย พันตา

13. ศจีปติ ภัสดาแห่งนางศจี

(พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2516: 134)

โดยชื่อแต่ละชื่อของพระอินทร์นั้น ถือกำเนิดขึ้นและมีที่มาจากการกระทำของท่าน เช่น ท้าวสักกะ หมายถึง สมัยที่เป็นมนุษย์นั้น ท่านให้ทานหรือทำบุญด้วยความเคารพ ท้าวมฆวาน เพราะเมื่อสมัยที่ท่านเป็นมนุษย์นั้น ท่านมีชื่อว่า มฆะ และจนกระทั่งเมื่อท่านไปเกิดบนสวรรค์เป็นพระอินทร์ ซึ่งหมายถึง ทรงครอบครองมหาสมบัติอันเป็นอิสริยาธิบดีแห่งทวยเทพชั้นดาวดึงส์หรือจะใช้ชื่อว่าท้าวสหัสสักกะ สหัสเนตรหรือท้าวพันตา ที่หมายถึงความสามารถรู้เรื่องได้พันเรื่องในเวลาเดียวกันคือรู้ว่าคนดีคนใดกำลังตกทุกข์ได้ยากก็จะไปช่วยเหลือ ถึงแม้ว่าพระอินทร์จะมีนามที่หลากหลายและแตกต่างกันออกไปตามยุคสมัยนั้น มนุษย์ก็ยังมีความเชื่อและเรียกการกระทำของท่านว่า เป็นผู้ที่มีจิตอาสาหรือจิตสาธารณะ เพราะมนุษย์สามารถสัมผัสได้ว่าตลอดชีวิตของพระอินทร์มุ่งสร้างสาธารณะประโยชน์ให้กับสังคม ถึงแม้มีบางเหตุการณ์บางเรื่องราวที่ทำให้เกิดความเข้าใจผิดเกี่ยวกับพระอินทร์ก็ตาม ก็มิอาจทำให้คนไทยจะเสื่อมคลายจากความเคารพบูชาพระอินทร์ได้ เพราะถึงแม้ท่านจะเกิดเป็นพระอินทร์ ปกครองสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ท่านก็ยังคงคอยช่วยเหลือมนุษย์มาโดยตลอด กล่าวคือท่านได้ทำความดีอย่างต่อเนื่องมาโดยตลอด อันมีหลักยึดปฏิบัติอีก 7 ข้อหรือเรียกว่า วัตรปฏิบัติ 7 ประการ ซึ่งเรียกว่า ธรรมะของพระอินทร์ ตามที่ ศานติ ภักดีคำ ได้อธิบายไว้ว่า

ธรรมะของพระอินทร์

1. อุปการะเลี้ยงดูบิดามารดาตลอดอายุขัยของท่าน

2. มีความประพฤติสุภาพอ่อนน้อมถ่อมตน ทั้งกับบุคคลผู้มีพระคุณและบุคคลทั่วไป

3. มีสัจจะความจริงใจ รวมถึงความซื่อสัตย์สุจริต

4. พูดจาสุภาพ รวมทั้งการมีจิตใจที่งดงามด้วย

5. ไม่ตระหนี่ขี้เหนียว ยินดีในการทำบุญทำทาน

6. พูดคำสัตย์ ไม่พูดส่อเสียดกล่าวร้าย

7. ให้อภัย ไม่อาฆาต ไม่มีความโกรธ หรือถ้าจะโกรธก็สามารถระงับความโกรธได้ทันที (ศานติ ภักดีคำ, 2556: ค)

ดังนั้น พระอินทร์นอกจากจะเป็นเทพสูงศักดิ์แล้ว ท่านยังเป็นองค์เทพตัวอย่างในการปฏิบัติตนที่ดีต่อมนุษย์ ที่จะสามารถนำมาเป็นแนวทางในการดำเนินชีวิตและการปฏิบัติ เพื่อความสุข ความเจริญต่อตนเองและสังคม ที่จะช่วยให้เกิดสุขได้อย่างแท้จริง โดยพระอินทร์ ถึงแม้จะเป็นเทพ เทวดาที่คนไทยรู้จักเป็นอย่างดีก็ตาม แต่พระอินทร์องค์เดียวกันนี้มีความแตกต่างกันในแต่ละตำนาน แต่ละยุคสมัย สามารถจำแนกได้ 3 ส่วนคือ พระอินทร์ตามคติพราหมณ์ในคัมภีร์ยุคพระเวท พระอินทร์ตาคติพุทธในพุทธศาสนาและพระอินทร์ตามคติฮินดูในคัมภีร์ยุคมหากาพย์ ดังจะนำเสนอในลำดับต่อไป

8.1 พระอินทร์ในยุคพระเวท

ศานติ ภักดีคำ กล่าวโดยสรุปได้ว่า คัมภีร์ในยุคพระเวทถือเป็นหลักฐานที่กล่าวถึงพระอินทร์ที่เก่าแก่ที่สุด เป็นคัมภีร์สำคัญของชาวอารยัน โดยพระเวทที่เก่าแก่ที่สุดคือ ฤคเวท หรือฤคเวทสังหิตา นอกจากนี้ ยังมียชุรเวท สามเวทและอาถรรพเวทอีกด้วย ซึ่งเนื้อหาในคัมภีร์ฤคเวทได้กล่าวถึงเทพเจ้า หนึ่งในนั้นคือ "พระอินทร์" ที่เป็นหัวหน้า พร้อมทั้งบทสวดสรรเสริญอ้อนวอนขอพรต่าง ๆ โดยบทสรรเสริญพระอินทร์ในคัมภีร์ฤคเวทนั้นมีจำนวนหนึ่งในสี่ของบทสวดทั้งหมด จึงถือได้ว่าพระอินทร์เป็นเทพเจ้าที่ได้รับความนิยมสูงสุดแห่งยุคนี้ (ศานติ ภักดีคำ, 2556: 27)

ชาวอารยันถูกเรียกว่า "อริยะ หรือ อริยกะ" เป็นกลุ่มชนที่อาศัยแถบทะเลแคสเปียน ผิวขาว จมูกโด่ง ผมสีอ่อน ดังที่ สุรศักดิ์ ทอง กล่าวว่า *"ชาวอริยกะซึ่งถือว่าเป็นชนชาติดั้งเดิม จะนับถือกันว่าพระอินทร์เป็นเทพารักษ์ประจำของพวกตนโดยเฉพาะ และเป็นผู้นำพวกอริยกะรบกับพวกทัสยุ ซึ่งอยู่ในแดนมัธยมประเทศ ก่อนที่ชาวอริยกะจะได้อพยพเข้าไปอาศัยแทน และเป็นที่รู้จักกันมากทางประเทศแถบเอเชีย เช่น ไทย พม่า ลาว เขมร จีน ญี่ปุ่น อินเดีย ทิเบต ฯลฯ"* (สุรศักดิ์ ทอง, 2553: 122)

ต่อมาชาวอารยันหรือพวกอินโดยูโรเปียน (ประจักษ์ ประภาพิทยากร, 2552: 248) ได้เดินทางไปยังดินแดนใหม่ โดยแบ่งออกเป็น 2 สายคือ สายที่หนึ่งอพยพเข้าไปในอิหร่านและอีกสายหนึ่งเดินทางเข้าไปในอินเดีย โดยอินเดียขณะนั้นมีชาวดราวิเดียนหรือมิลักขะ[6] หรือทัสยุอาศัยอยู่ก่อนแล้ว จึงต้องทำให้ชาวอารยันต้องต่อสู้กับชาวดราวิเดียนและได้รับชัยชนะในที่สุด ดังนั้น เมื่อมีการจัดกลุ่มวรรณะเกิดขึ้น พวกอารยันจึงถูกจัดเป็นวรรณะชั้นสูง เช่น วรรณะพราหมณ์และวรรณะกษัตริย์

[6] มิลักขะ ศัพท์เดิมแปลว่า ชาวเขา แล้วกลายความหมายเป็นคนป่าหรือต่ำช้า (ประจักษ์ ประภาพิทยากร, 2552: 249)

ส่วนพวกดราวิเดียนจัดเป็นวรรณะต่ำ ซึ่งเรียกว่า “วรรณะศูทร” ฉะนั้น ชาวอารยันเมื่อเข้าไปอินเดีย จึงได้นำความเชื่อของพวกตนเข้าไปสู่อินเดียด้วย แต่เดิมชาวอารยันมีเทพเจ้าที่นับถือเพียง 4 องค์ เท่านั้น ได้แก่

1. พระสาวิตรี คือ พระอาทิตย์
2. พระวรุณ คือ เทพแห่งน้ำและฝน
3. พระอินทร์ คือ เทพผู้บันดาลสิ่งทั้งปวงให้เป็นไปได้ในโลก
4. พระยม คือ เทพแห่งความตาย

(ศานติ ภักดีคำ, 2556: 25-26)

ในขณะที่ ประจักษ์ ประภาพิทยากร ได้กล่าวเพิ่มเติมว่า เผ่าอารยันได้มีการแยกย้ายและแบ่งออกเป็น 3 กลุ่มคือ กลุ่มที่ 1 ไปทางทิศตะวันตกเข้าสู่ทวีปยุโรป แล้วกลายเป็นชนชาติต่าง ๆ ในยุโรป ส่วนกลุ่มที่ 2 ไปทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือ เป็นชาวอิหร่านและเปอร์เซีย และกลุ่มที่ 3 ลงมาทางทิศใต้ มาอาศัยลุ่มน้ำสินธุ กลายเป็นชาวฮินดูในปัจจุบัน ครั้นต่อมาได้มีการอพยพและการขยายพื้นที่ของชาวอารยันไปถึงแคว้นปัญจาบในปัจจุบัน ภาษาสันสกฤตเรียกว่า “ปัญจนันทยเทศหรือปัญจนที” (ประจักษ์ ประภาพิทยากร, 2552: 248-249) จึงทำให้มีการนำเทพเจ้าของชาวพื้นเมืองเข้ามารวมด้วย ทำให้มีเทพเจ้าเพิ่มขึ้นเป็น 33 องค์ อันเป็นที่มาของชื่อสวรรค์ที่เรียกว่า ไตรตรึงษ์ หรือดาวดึงส์ ซึ่งแปลว่า 33 สามารถจัดแบ่งเทพเจ้าออกเป็น 3 ประเภทคือ

ประเภทที่ 1 เทพเจ้าที่สถิตบนสวรรค์

พระวรุณ พระสุริยะ สวิตฤ พระวิษณุหรือพระนารายณ์ ซึ่งต่อมาได้รับยกย่องให้เป็นเทพสำคัญของฮินดู อุษา อทิติ มิตระ อรรยมันและอัศวิน

ประเภทที่ 2 เทพเจ้าที่สถิตในอากาศ

วาตะ อินทระ (พระอินทร์) รุทระ (พระศิวะ) ในเวลาต่อมาได้รับการยกย่องให้เป็นเทพเจ้าองค์สำคัญของศาสนาฮินดู ปรรชันยะ และมารุตะ (พระมารุต)

ประเภทที่ 3 เทพเจ้าที่สถิตบนพื้นดิน

เทพเจ้าที่อยู่บนพื้นดิน เช่น อัคนิ (พระอัคนี) โสมะ (พระโสม คือพระจันทร์) และยมะ (พระยม) (ศานติ ภักดีคำ, 2556: 25-26)

ในคัมภีร์ฤคเวทกล่าวว่า พระอินทร์เป็นราชาแห่งเทพเจ้าและมนุษย์ เป็นเจ้าแห่งท้องฟ้าเป็นผู้ถือวชิราวุธหรืออสุนิบาต (สายฟ้า) และเป็นผู้บันดาลให้ฝนตกเพื่อให้เกิดความชุ่มฉ่ำในแผ่นดิน ดังปรากฏชื่อพระอินทร์ในคัมภีร์ฤคเวทหลายชื่อดังนี้

อมรินทร์ แปลว่า ผู้เป็นใหญ่ในหมู่อมร (อมร แปลว่า ผู้ที่ไม่ตาย)

เทวปติ แปลว่า ผู้เป็นใหญ่ในหมู่เทวดา

สุรปติ แปลว่า ผู้เป็นใหญ่ในหมู่สุระ (สุระแปลว่า ผู้กล้าหรือเทวดา)

มเหนทร แปลว่า ผู้ใหญ่ยิ่ง

สักระ แปลว่า ผู้มีความสามารถยิ่ง

วัชรี หรือวัชรินทร์ แปลว่า ผู้ถือสายฟ้าเป็นอาวุธ

สวรรคปติ แปลว่า ผู้เป็นใหญ่แห่งสวรรค์

เมฆวาหนะ แปลว่า ผู้ทรงเมฆ

ทิวัสปติ แปลว่า เจ้าแห่งอากาศ

วฤตระหา แปลว่า ผู้สังหารพฤตาสูร

วาสวะ แปลว่า ผู้เป็นใหญ่ในหมู่วสุเทพ

ศตกรตุ แปลว่า ผู้ทำพิธีอัศวเมธร้อยครั้ง ฯลฯ

(ศานติ ภักดีคำ, 2556: 28-29)

พระอินทร์ตามคัมภีร์ฤคเวทเป็นโอรสของเทยาส์ (ท้องฟ้า) และปฤถวี (ดิน) และมีอนุชาคือพระอัคนี ซึ่งสอดคล้องกับเศรษฐมันตร์ กาญจนกุลจากหนังสือเทวกำเนิดที่กล่าวว่า *“พระอินทร์ไม่ถือว่าเป็นสยัมภู (ไม่ได้เกิดเอง) บางตำราว่ามีบิดาชื่อ ทยาอุส บางตำราว่า พระทวาสตฤา กับเทวีนิษฎิกร บางตำราว่าเป็นโอรสของเทยาส (ฟ้า) และปฤถวี (ดิน) หรือเป็นโอรส พระกัศยปกับพระนางอทิติ มีนามว่า อินทราทิตย์ กายสีเขียว”* (เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, 2548: 66) โดยมีความเห็นสอดคล้องกับประจักษ์ ประภาพิทยากรว่า*“โดยทั่วไปเข้าใจกันว่า พระอินทร์เป็นโอรสของพระกัศยเทพบิดรกับพระนางอทิติเทพมารดร จึงต้องนับว่าเป็นหนึ่งในเทพแห่งพระอาทิตย์”* (ประจักษ์ ประภาพิทยากร, 2552: 244) ส่วนมเหสีชื่อว่า “ศจี” หรือ “อินทราณี” นอกจากนี้ ยังมีอีกหลายชื่อ เช่น ศักราณี มโฆนี อินทรศักติ ปุโลมธาและเปาโลมี ซึ่งมีความเห็นใกล้เคียงกับประจักษณ์ ประภาพิทยากรดังนี้

> *ส่วนมเหสีของพระอินทร์ ตามคัมภีร์พระเวทว่ามีองค์เดียวคือ อินทราณี แต่เรียกกันหลายนาม เช่น เอนทรี, ศจี และพจนานุกรมอังกฤษ-สันสกฤตของโมเนียร์ วิลเลียม กล่าวว่า มเหสีของพระอินทร์เรียกกันหลายนาม เช่น ศจี อินทราณี มโฆนิ อินทรศักดิ์ ปุโลมชาและเปาโลมี ส่วนคัมภีร์พระเวทสดุดีไว้ว่า “ตามบรรดาสตรีทั้งหลาย อินทราณีมีโชคดีกว่าหญิงทั้งสิ้น เพราะภัสดาของนางจะมิได้สิ้นชีพด้วยชราภาพในเบื้องหน้า” ข้อนี้นักปราชญ์อธิบายว่า พระอินทร์จะเปลี่ยนไปกี่องค์ก็ตามอินทราณียังคงเป็นมเหสีของพระอินทร์องค์ต่อ ๆ ไปหมายความอีกทีว่า เธอไม่รู้จักแก่เฒ่า สาวเสมอ สวยเสมอ*
>
> (ประจักษ์ ประภาพิทยากร, 2552: 244)

พระอินทร์มีที่อยู่คือ อมรวดี ตั้งอยู่บนเขาพระสุเมรุ มีพาหนะคือช้างไอราวัต (ไอยราพต) หรือเอราวัณและมีม้าขาวชื่อ อุจไฉหศระวัส มีปราสาทชื่อว่าไวชยันตะ (ไพชยนต์) ตามที่ ประจักษ์ ประภาพิทยากร กล่าวว่า

> *ไพชนต์วิมานหรือปราสาทอันเป็นที่ประทับของพระอินทร์ ตั้งอยู่ท่ามกลางสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ไพชยนต์วิมานนี้สูง 25,600,000 วา ประดับด้วยแก้ว 7 ประการ และประกอบด้วยเชิงชั้นชาลา 100 ชาลา แต่ละชาลามีวิมาน 700 วิมาน วิมานหนึ่งมีนางเทพอัปสร 7 องค์ เทพอัปสรองค์หนึ่งมีนางฟ้าเป็นบริวารอีก 7 คน รวมนางฟ้าซึ่งอยู่ในไพชยนต์ปราสาทได้ 25,000,000 นาง*
>
> (ประจักษ์ ประภาพิทยากร, 2552: 250)

ตามตำนานในฤคเวทกล่าวว่า พระอินทร์เป็นผู้ทำลายอสูรผู้ทำให้เกิดความแห้งแล้งและความมืด อสูรตนนี้มีชื่อว่า “วฤตระ” หรือ “พฤตราสูร” ในบางแห่งเรียกว่า “อหิ” หมายถึง งูใหญ่ ที่คอยกั้นน้ำไว้ไม่ให้ไหลลงสู่โลกมนุษย์ ในการจัดการกับงูใหญ่นี้พระอินทร์ได้ไปเฝ้าถามพระพรหม พระพรหมจึงแนะนำว่าอาวุธที่ใช้กำจัดนั้น ต้องเป็นอาวุธพิเศษ โดยต้องเป็นอาวุธที่สร้างจากอัฐิของฤาษีผู้ใหญ่ตนหนึ่ง ในขณะเดียวกันนั้น ฤาษีตนหนึ่งชื่อ “ทธีจิ” ได้ยอมสละชีวิต เพื่อให้พระอินทร์นำอัฐิของตนมาสร้างเป็นอาวุธ พระอินทร์จึงนำอัฐิที่ได้ไปให้พระวิศวกรรมสร้างเป็นอาวุธที่มีชื่อเรียกว่า “วัชระ” หรือ “วชิราวุธ” จนเป็นที่มาของอาวุธประจำองค์พระอินทร์ที่เราได้พบเห็นจนถึงทุกวันนี้

จากเหตุการณ์นั้น ทำให้พระอินทร์ต้องสังหารอสูรไปจำนวนมาก พระอินทร์จึงต้องทำพิธีล้างบาปถึงหนึ่งร้อยครั้ง ด้วยเหตุนี้เอง พระอินทร์จึงได้ชื่อว่า “ศตกรตุ” แปลว่า ผู้ทำพิธีบวงสรวงร้อยครั้ง นอกจากนี้ยังมีเรื่องราวที่พระอินทร์ไปสังหารอสูรที่ชื่ว่า “ปาณี” หรือ “วลาสูร” ที่ขโมยโคหรือวัวของฤาษีไปพระอินทร์จึงได้ฉายาว่า “วัลภิท” รวมถึงการปราบอสูร โดยทำลายเวียงผาของอสูรเสียหายไปมาก จึงได้ฉายาว่า “ปุรินทร์” อีกเรื่องหนึ่ง (ประจักษ์ ประภาพิทยากร, 2552: 244-245)

จะเห็นได้ว่า พระอินทร์ในคัมภีร์ฤคเวทเป็นเทพเจ้าแห่งนักรบ มีบทบาทในการรบกับอสูรอย่างมาก อุดม รุ่งเรืองศรี กล่าวว่า *“เทวสุรสงครามเป็นเรื่องการต่อสู้ระหว่างเทพผู้ต้องการอาณาจักรและอสูรผู้สูญอำนาจ”* (อุดม รุ่งเรืองศรี, 2523: 79) สามารถสันนิษฐานได้ว่า พระอินทร์น่าจะเป็นหัวหน้าเผ่าอารยันในการสู้รบกับชาวดราวิเดียน จนเมื่อสิ้นชีวิตลง จึงได้รับการยกย่องจากชาวอารยันให้เป็นเทพเจ้า ชาวอารยันจึงถือว่า พระอินทร์เป็นผู้นำของนักรบอารยัน เป็นผู้พิทักษ์ชาวอารยันให้พ้นภัย มีชัยชนะในการรบ ชาวอารยันจึงมักสวดอ้อนวอนให้พระอินทร์ลงมาช่วยในการทำสงครามอยู่เสมอ (ศานติ ภักดีคำ, 2556: 31)

8.2 พระอินทร์ในพระพุทธศาสนา

พระอินทร์ในทางพุทธศาสนา มีแนวคิดที่เชื่อกันว่าเป็นการรับเอาคติของพราหมณ์เข้ามาและได้มีการตีความ พร้อมทั้งอธิบายความเป็นพระอินทร์ขึ้นใหม่ ดังนั้น พระอินทร์จึงถูกกำหนดเรื่องราวให้เป็นเทพที่นับถือพระพุทธศาสนา



ภาพที่ 2 พระอินทร์และเทวดาอื่น ๆ เข้าเฝ้าและฟังธรรมจากพระพุทธเจ้า

โบสถ์วัดพระศรีรัตนมหาธาตุวรวิหาร อำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 10 ตุลาคม 2559

ตามที่ สุรศักดิ์ ทอง อธิบายถึงพระอินทร์ในทางพุทธศาสนาจากหนังสือศิลปวัฒธรรมฉบับพิเศษสามารถสรุปได้ว่า พระอินทร์ถือเป็นผู้คุ้มครองพระพุทธศาสนา โดยปรากฏพระอินทร์เข้ามาเกี่ยวข้องอยู่หลายตอน เช่น พระอินทร์ทรงช่วยเหลือพระพุทธองค์ให้สำเร็จพระโพธิญาณ เช่น การทดสอบพระทัยหลายครั้ง และทรงนำผลสมอทิพย์มาน้อมถวายพระพุทธองค์เมื่อตอนตรัสรู้ใหม่ ๆ ทำให้พระพุทธองค์ทรงมีพละกำลังยิ่งขึ้น อีกทั้งยังเป็นเทวดาองค์ที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์มากที่สุด เช่น ตอนพระอินทร์ลงมารับพระจุฬาโมลีไปบรรจุไว้ในดาวดึงส์และตอนที่พระพุทธเจ้าเสด็จลงมาตามบันไดทองหรือตอนที่พระพุทธเจ้ากำลังทรงบำเพ็ญทุกรกิริยาอยู่นั้น พระอินทร์ปรากฏกายดีดพิณสามสายถวาย ในเรื่องพระเวสสันดร ก็เสด็จลงมาขอพระมัทรีจากพระเวสสันดร รวมทั้งประวัติการสร้างพระพุทธชินราชก็เล่าว่าพระอินทร์ลงมาช่วยหล่อจนสำเร็จ นอกจากนี้ ยังเสด็จลงมาช่วยพระนาคเสนสร้างพระแก้วมรกตอีกด้วย อีกทั้งยังเคยเอากลองมาให้พระเจ้าอู่ทอง เมื่อทรงสร้างกรุงศรีอยุธยา และเป็นผู้เอาม้าและเครื่องทรงกษัตริย์มาให้พระยาแกรก ตามพงศาวดารทางเหนือ (สุรศักดิ์ ทอง, 2553: 122)

นอกจากนี้ อุดม รุ่งเรืองศรี จากหนังสือเรื่องเทวพุทธ (เทพเจ้าในพระไตรปิฎกและไตรภูมิพระร่วง) ได้อธิบายเกี่ยวกับพระอินทร์ตามความเชื่อทางพุทธศาสนาว่า ตั้งแต่เนื้อหาสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ที่เป็นที่อยู่ของเหล่าองค์เทพ โดยในทางพุทธศาสนาเชื่อว่า “พระอินทร์” เป็นหัวหน้าของเหล่าเทพทั้งหลายในชั้นนี้ รวมถึงการอธิบายถึงที่ตั้ง ประวัติความเป็นมา จุดเด่น ลักษณะของพระอินทร์ บทบาทของพระอินทร์ในฐานะนักปกครอง พุทธศาสนูปถัมภก นักรบและผู้พิทักษ์จรรยาบรรณ (อุดม รุ่งเรืองศรี, 2523: 61)

ส่วนประจักษ์ ประภาพิทยากร จากหนังสือเทวดานุกรมวรรณคดีได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับพระอินทร์ว่า ตามคติพุทธถือว่าพระอินทร์ในทางพุทธศาสนาจะต้องเป็นไปตามพุทธโอวาท ที่ว่าสรรพสิ่งทั้งหลายเกิดมาแล้วก็ต้องมีวันเสื่อมไปตามสภาพ เทวดาทั้งหลายสิ้นบุญแล้วก็ต้องจุติ (คือเคลื่อนจากสภาพความเป็นอยู่เดิมคือตาย) ไปปฏิสนธิยังภพใดก็แล้วแต่ผลบุญที่ทำไว้ ใครที่สั่งสมบุญไว้ก็เป็นพระอินทร์ได้ พระอินทร์จึงมีการผลัดเปลี่ยนกันไป (ประจักษ์ ประภาพิทยากร, 2552: 245) ซึ่งมีความสอดคล้องกับ ส.พลายน้อย จากหนังสือเทวนิยายที่อธิบายเพิ่มเติมว่า

> *ในพระราชปุจฉาครั้งรัชกาลที่ 1 ได้กล่าวถึงผู้ที่จะได้เป็นพระอินทร์นั้นต้องประกอบไปด้วยวัตรปฏิบัติ 7 ประการ มีเลี้ยงบิดา มารดา เคารพผู้เฒ่า ผู้แก่ เจรจาปราศจากผรุสวาท และไม่รู้ส่อเสียดท่าน ยินดีในที่จะแจกทาน มิได้*

ตระหนี่ กล่าวถ้อยคำเป็นสัจ และปรนนิบัติบรรเทาโทโส บุคคลปรนนิบัติดังนี้ก็จะได้เป็นพระอินทร์ แลสร้างพระพุทธรูปก็ดี สร้างพระไตรปิฎกก็ดี ได้เป็นพระอินทร์ในการสร้างกุศลที่จะได้เป็นพระอินทร์นั้นมีต่าง ๆ

(ส.พลายน้อย, 2540: 162)

ดังนั้น การเป็นพระอินทร์ทางฝ่ายพุทธนั้นง่ายกว่าทางฝ่ายไสยศาสตร์ เพราะทางฝ่ายพุทธไม่จำกัดว่าจะต้องเป็นคนชั้นใด ถ้าหมั่นประกอบความดีแล้วมักได้ขึ้นสวรรค์เป็นพระอินทร์เช่นกัน แต่ทางฝ่ายไสยศาสตร์จำกัดเฉพาะพระราชา จึงเป็นข้อแตกต่างของการเตรียมตัวเป็นพระอินทร์ ดังที่ศานติ ภักดีคำ ได้อธิบายว่า หลังจากที่พระสัมมาสัมพุทธเจ้าทรงประกาศหลักคำสอนทางพระพุทธศาสนาแล้วและมีคำสอนที่มีความแตกต่างจากคำสอนเดิมในพระเวท พระพุทธองค์จึงทำการอธิบายเรื่องราวพระอินทร์และพระพรหมขึ้นใหม่ โดยให้มีอายุขัยตามการสั่งสมบุญของแต่ละคน ในขณะที่เรื่องราวพระอินทร์และพรหมตามคัมภีร์พระเวทนั้นยังคงความเป็นอมตะ (ศานติ ภักดีคำ, 2556: 32)

ฉะนั้น พระอินทร์ในพระพุทธศาสนาจึงไม่ใช่เทพแห่งการรบกับอสูรดังคัมภีร์ฤคเวท ไม่ใช่เทพผู้สร้างโลก และผู้ที่เกิดเป็นพรหมก็มาจากผู้ที่บำเพ็ญฌานจนบรรลุฌานในระดับต่าง ๆ โดยศานติ ภักดีคำได้กล่าวถึงข้อมูลที่ปรากฏว่า *“เรื่องราวพระอินทร์ในพระพุทธศาสนาปรากฏในคัมภีร์อรรถกถาธรรมบทและอรรถกถากุลาวกชาดก ชาดกอรรถกถาของพระพุทธศาสนาเถรวาท”* (ศานติ ภักดีคำ, 2556: 33) ดังเรื่องราวโดยสังเขปนั้น เดิมมีชายคนหนึ่งชื่อมาฆมาณพเป็นคนใจบุญ มีภรรยา 4 คนชื่อ สุจิตรา สุชาดา สุธรรมาและสุนันทา ต่อมาเมื่อมาฆามาณพและภรรยาสิ้นชีวิต มาฆมาณพและภรรยาทั้งสามคือ สุจริตรา สุธรรมา และสุนันทา ได้ไปเกิดในสวรรค์ชั้น “ไตรตรึงษ์”หรือ “ดาวดึงส์” เพราะทำบุญไว้มากในอดีตชาติ มีเพียงนางสุชาดาที่ยังมีบุญไม่มากพอ ส่วนพระอินทร์องค์เดิมเมื่อหมดบุญก็ถูกขับลงมากลายเป็นอสูร (ศานติ ภักดีคำ, 2556: 33)

ด้วยเหตุนี้ ผู้ที่เกิดเป็นพระอินทร์นั้น ต้องทำความดีมาก จึงทำให้เกิดเป็นพระอินทร์และในทางกลับกันหากพระอินทร์ผู้อยู่บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ หากบุญเดิมที่ทำไว้หมดลง โดยไม่ได้สั่งสมบุญใหม่ ก็สามารถที่จะจุติลงมาจากสวรรค์ได้ ตรงกับหลัก “ไตรลักษณ์” ของพระพุทธศาสนาอันประกอบด้วย อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา (ศานติ ภักดีคำ, 2556: 36) ดังนั้น พระอินทร์ในพระพุทธศาสนาจึงมีหน้าที่สำคัญช่วยเหลือคนดี และเป็นเหตุหนึ่งที่ทำให้คนไทยรู้จักพระอินทร์ พระอินทร์ที่ปรากฏใน

พระพุทธศาสนา จึงอาจสรุปได้เป็น 2 ส่วนคือ พระอินทร์ในคัมภีร์ชาดก พระอินทร์ในพุทธประวัติ (ศานติ ภักดีคำ, 2556: 36) ดังต่อไปนี้

8.2.1 พระอินทร์ในคัมภีร์ชาดก

พระอินทร์ในคัมภีร์อรรถกถาชาดกที่คนไทยคุ้นเคยนั้นมีหลายชาดก ได้แก่ เรื่อง อกิตติชาดกเรื่องมัจฉชาดก เรื่องขุรปุตตชาดก เรื่องมหาสุวราชชาดก เรื่องกุมภชาดก เรื่องสสบัณฑิตชาดกและรวมถึงความเห็นของ ศานติ ภักดีคำ ที่อธิบายเพิ่มเติมว่ามีชาดกอีก 4 เรื่องคือ เรื่องเนมิราช เรื่องพระเวสสันดรชาดก เรื่องสังข์ทอง สมุทรโฆษชาดก นอกจากนี้ จากภาพจิตรกรรมฝาผนัง “ฮูปแต้ม” วัดภูมินทร์ อำเมือง จังหวัดน่าน ยังปรากฏชาดกอีกหนึ่งเรื่องคือ เรื่องคัทธนกุมารชาดก ซึ่งเมืองน่านได้รับอิทธิพลชาดกเรื่องนี้มาจากล้านช้างจนเป็นที่นิยม ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 4 มีการนำเรื่องนี้มาวาดเป็นจิตรกรรมฝาผนังไว้ที่วัดภูมินทร์ดังกล่าว (สิทธิศักดิ์ ธงเงิน, 2559: 2) โดยในแต่ละชาดกข้างต้นนั้น ปรากฏการกล่าวถึงพระอินทร์หรือท้าวสักกะในลักษณะที่ออกมาช่วยเหลือ ให้พรหรือดลบันดาลสิ่งต่าง ๆ ให้แนวคิดและรวมถึงคำสอนต่าง ๆ แก่มนุษย์ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

เรื่องที่ 1 มัจฉชาดก เมื่อครั้งที่พระพุทธเจ้า ประทับอยู่ที่วัดเชตวัน เมืองสาวัตถี แคว้นโกศลเกิดภัยแล้งฝนไม่ตกหลายเดือน ทำให้ต้นข้าวแห้งเหี่ยว น้ำในสระแห่งขอด ส่งผลให้ปลาตาย ทำให้ชาวเมืองสาวัตถีและฝูงสัตว์ต่างได้รับความเดือดร้อนกันไปทั่ว พระพุทธองค์จึงทรงตรวจดูและเห็นความเดือดร้อน และด้วยความที่พระองค์ทรงมีพระมหากรุณาธิคุณต่อสรรพสัตว์ เมื่อกลับมาจากบิณฑบาตแล้ว ได้ประทับยืนอยู่ที่บันไดสระในวัดเชตวัน และตรัสเรียกพระอานนท์ให้นำผ้าอาบน้ำมาถวายพระองค์ เพราะประสงค์จะสรงน้ำในสระ ถึงแม้ว่าพระอานนท์จะทูลว่าไม่มีน้ำในสระมีแต่โคลนตม แต่พระองค์ยังยืนยันว่าจะสรงน้ำในสระ ทันใดนั้นเอง แท่นศิลาอาสน์ของท้าวสักกะก็ร้อนขึ้นทันที ทำให้ทราบเรื่อง จึงบัญชาให้วลาหกเทวราชเจ้าแห่งฝน บันดาลฝนให้ตกทั่วแคว้นโกศลโดยไม่ขาดสาย จนน้ำเต็มสระ พระพุทธองค์จึงลงสรงน้ำในสระ (พระมหาสุนทร สุนฺทรธมฺโม, 2544: ออนไลน์)

เรื่องที่ 2 อกิตติชาดก: อกิตติดาบส ครั้งหนึ่ง “อกิตติ” บุตรพราหมณ์ผู้มีทรัพย์มาก เมื่อพ่อแม่ตายลง จึงเกิดความเบื่อหน่ายในสมบัติ แล้วตัดสินใจออกบวช เพื่อบำเพ็ญเพียรจนได้ฌานและอภิญญา ท้าวสักกะทราบจึงทำการทดลองใจ แปลงกายเป็นยาจก แล้วมาขอทานกับอกิตติดาบส เมื่อกิตติดาบสเห็นเช่นนั้น จึงยกอาหารของตนให้ทานถึง 3 วัน จากนั้น ท้าวสักกะจึงทรงแสดงตัวตน

ออกมาแล้วประทานพรให้กับอกิตติดาบส และดาบสผู้นั้นจึงขอพรว่า ขอให้ตนอย่าพบคนพาล เพราะคนพาลมีปัญญาทราม ย่อมแนะนำชักชวนในสิ่งที่ไม่ใช่ธุระ แนะนำความชั่วเป็นความดี พูดดีก็โกรธ เป็นผู้ไม่รู้วินัย จากเหตุการณ์ในครั้งนั้น ท้าวสักกะได้มาเป็นพระอนุรุทธะ ส่วนอกิตติดาบสได้มาเป็นเราตถาคต (พระมหาสุนทร สุนฺทรธมฺโม, 2544: ออนไลน์)

เรื่องที่ 3 มหาสุวราชชาดก ท้าวสักกะได้แปลงกายเป็นพญาหงส์เพื่อทดสอบจิตใจของพญานกแขกเต้าโดยมีเรื่องอยู่ว่า กาลครั้งหนึ่งที่ป่าไม้มะเดื่อริมฝั่งแม่น้ำคงคา มีนกแขกเต้าหลายแสนตัวอาศัยและเกาะกินอยู่ ต่อมาในฤดูแล้งไม่มีผลมะเดื่อทำให้นกแขกเต้าทั้งหลายพากันบินหนีไปหากินที่อื่น ซึ่งยังคงเหลือแต่พญานกแขกเต้าตัวหนึ่งเท่านั้น ที่เป็นผู้มักน้อยสันโดษไม่หนีไปที่อื่น กินตามเท่าที่มีเหลืออยู่ จนเป็นเหตุให้รู้ไปบัลลังก์ของท้าวสักกะ จนแสดงอาการร้อนขึ้นในทันที ท้าวสักกะจึงทำการทดสอบพญานกแขกเต้าตัวนั้น โดยบันดาลให้ต้นมะเดื่อที่นกแขกเต้าอาศัยอยู่นั้นตายและแห้งลงมีลำต้นแตกเป็นช่องน้อยใหญ่ เมื่อลมพัดจะมีเสียงดัง มีผงไม้ไหลออกมาตามช่องที่แตกนั้น แต่นกแขกเต้าก็ไม่หนีไปไหน และยังคงกินผงไม้ที่ไหลออกมาตามช่องเพื่อเป็นอาหาร จนในที่สุด ต้นมะเดื่อนั้นเหลือแต่ตอ ท้าวสักกะเห็นว่าพญานกแขกเต้ามีความมักน้อยสันโดษจริง ๆ จึงแปลงกายเป็นพญาหงส์ โดยมีนางสุชาดาเป็นนางหงส์ติดตามไปด้วย แล้วบินไปจับที่ตอมะเดื่อใกล้พญานกแขกเต้านั้นแล้วเจรจาดังนี้

พญาหงส์ถามว่า

"นกแขกเต้า ผู้มีจะงอยปากสีแดงท่านควรไปที่อื่นได้แล้วอย่ามาตายที่ตรงนี้เลย ท่านมาเยื่อใยอะไรกับต้นไม้แห้งนี้ ต้นไม้อื่นมีถมเถไป"

พญานกแขกเต้าร้องตอบว่า

"ท่านพญาหงส์... ใครเป็นเพื่อนในยามทุกข์ยาก ผู้นั้นเป็นสัตบุรุษ ย่อมไม่ทอดทิ้งเพื่อนผู้มีทรัพย์และไร้ทรัพย์ ต้นไม้นี้เป็นทั้งเพื่อนเป็นทั้งญาติของเรา เราเพียงต้องการมีชีวิตอยู่เท่านั้น จึงไม่อาจทิ้งต้นไม้นี้ไปได้ เพราะเหตุเพียงไม่มีผล นี่ไม่ยุติธรรมเลย"

จากนั้น พญาหงส์จึงคืนร่างเป็นท้าวสักกะ เกิดความยินดี กล่าวสรรเสริญและให้พรกับพญานกแขกเต้า โดยขอให้พญานกแขกเต้าได้อยู่กับต้นมะเดื่อที่สมบูรณ์ สง่างามมีทั้งใบและผลตลอดไป พญานกแขกเต้าเห็นเป็นเช่นนั้นจึงกล่าวสรรเสริญท้าวสักกะว่า *"ขอให้พระองค์พร้อมด้วยคณาญาติ มีความสุขเหมือนข้าพระองค์มีความสุข เพราะได้เห็นต้นผลิตผลในวันนี้ด้วยเถิด"* เมื่อเสร็จกิจแล้วท้าวสักกะและนางสุชาดาจึงกลับสู่วิมานดังเดิม (พระมหาสุนทร สุนฺทรธมฺโม, 2544: ออนไลน์)

เรื่องที่ 4 ขุรปุตตชาดก ในอดีตกาล มีพระราชาทรงพระนามว่า เสนกะ ครองราชสมบัติอยู่ในนครพาราณสี ได้ช่วยชีวิตพญานาคราชตัวหนึ่งจากการถูกไล่ตี ทำให้พญานาคราชตัวนั้นเกิดความจงรักภักดีนำสมบัติและแต่งตั้งนาคมาณวิกาให้ เพื่อคอยเฝ้ารักษาพระองค์ พร้อมทั้งบทร่ายมนต์บทหนึ่งเอาไว้ใช้ในยามที่มองไม่เห็นนาคมาณวิกา อยู่มาวันหนึ่ง พระองค์เสด็จพระราชอุทยานทรงเล่นน้ำในสระโบกขรณีกับนางนาคมาณวิกา นางนาคมาณวิกาเห็นงูน้ำตัวหนึ่ง จึงเปลี่ยนแปลงร่างเป็นงูเสพกามกับงูตัวนั้น พระราชาเมื่อไม่ทรงเห็นนาคมาณวิกานั้น เกิดความสงสัยว่าเธอหายไปไหนจากนั้น จึงทรงร่ายมนต์ แล้วทรงเห็นนางกำลังทำอนาจาร พระองค์จึงทรงตีด้วยซีกไม้ไผ่ ทำให้นางนาคโกรธ จึงออกจากพระราชอุทยานแล้วกลับไปยังนาคพิภพ แล้วเล่าความเท็จให้กับพญานาคราชฟัง ทำให้พญานาคราชเกิดความเข้าใจผิดในตัวของพระองค์ จึงได้ส่งนาคมาณพ 4 ตนขึ้นไปหวังทำร้ายพระองค์ แต่ได้ยินพระองค์เล่าถึงเหตุการณ์ต่าง ๆ ให้พระมเหสีฟัง นาคมาณพต่างได้ยินแล้วนำความกลับลงมาเล่าให้พญานาคราชฟัง เมื่อได้ยินเช่นนั้น พญานาคราชเกิดความรู้สึกผิด จึงไปขอขมาแล้วจึงถวายมนต์ชื่อว่า สรรพรุตชนนะ คือมนต์รู้เสียงร้องของสัตว์ทุกชนิด แต่มีเงื่อนไขว่า ถ้าหากพระองค์จะได้ประทานมนต์นี้แก่ผู้อื่นแล้ว พระองค์จะต้องทรงกระโดดเข้ากองไฟสวรรคต ครั้นเวลาต่อมา พระองค์จึงได้ยินเสียงสัตว์ต่าง ๆ คุยกัน จนพระมเหสีเกิดความอยากได้ในมนต์นั้น จนเอ่ยปากขอจากพระองค์ ทั้ง ๆ ที่รู้ว่าเมื่อพระองค์บอกให้แล้วพระองค์ต้องสิ้นพระชนม์ก็ตาม ขณะนั้นท้าวสักกะทรงตรวจดูสัตว์โลกอยู่ ทรงเห็นเหตุการณ์นี้ แล้วทรงดำริว่า พระราชาเขลาองค์นี้เพราะเพื่อสตรีผู้หนึ่ง ถึงกับเสด็จไปด้วยหมายพระทัยว่า จักเข้ากองไฟ เราจักให้ชีวิตแก่เขา แล้วจึงทรงพาเอาอสุรกัญญา ทรงพระนามว่า สุชา มายังกรุงพาราณสี ทรงทำให้นางสุชาเป็นแพะตัวเมีย พระองค์เอง เป็นแพะตัวผู้ แล้วทรงอธิษฐานว่า ขออย่าให้มหาชนเห็น แล้วได้อยู่ข้างหน้าราชรถ จากนั้นได้พูดคุยกับพระราชา โดยออกอุบายให้ว่า หากพระมเหสีอยากได้จะต้องถูกเฆี่ยนตี 100 ครั้ง โดยไม่มีเสียงร้องเมื่อพระมเหสีทราบในเงื่อนไขจึงตอบตกลง ครั้นพอถึงวันจริง ๆ พระมเหสีเกิดทนไม่ได้ จึงกล่าวว่าไม่ต้องการมนต์นั้นแล้ว สรุปสาระของชาดกนี้คืออย่าฟังความเมียจะเสียการงานและอย่าทำตนให้เป็นคนไร้ประโยชน์ (พระมหาสุนทร สุนฺทรธมฺโม, 2544: ออนไลน์)

เรื่องที่ 5 กุมภชาดก ท้าวสักกะได้แปลงร่างเป็นพราหมณ์ โดยมือหนึ่งถือหม้อสุราเหาะมายืนอยู่ต่อหน้าพระพักตร์ของพระราชา แล้วร้องขายหม้อนั้นให้กับพระเจ้าพรหมทัต ก่อนที่พระเจ้าพรหมทัตจะตัดสินใจดื่มน้ำสุราที่เหล่าทหารได้นำมาถวาย อันเป็นน้ำสุราที่หมักโดยนายพราน

สุระ เมื่อพระองค์เห็นข้อเสียของน้ำที่อยู่หม้อนั้นจากคำบอกของพราหมณ์ผู้นั้นแล้ว จึงเปลี่ยนพระทัยไม่ดื่ม จากนั้น พราหมณ์นั้นจึงคืนร่างเป็นท้าวสักกะ พระองค์รู้เช่นนั้นจึงมุ่งมั่นสมาทานศีล แล้วไปเกิดในชั้นสวรรค์ (พระมหาสุนทร สุนฺทรธมฺโม, 2544: ออนไลน์)

เรื่องที่ 6 สสบัณฑิตชาดก เมื่อครั้งที่พระพุทธองค์เกิดเป็นศศบัณฑิตหรือกระต่าย เมื่อถึงคืนวันเพ็ญ ได้ทรงอธิษฐานอุโบสถศีลแล้วตั้งใจอุทิศพระองค์ให้เป็นทานบารมี เพื่อให้พระองค์ตรัสรู้ ดังนั้น เมื่อพระอินทร์ทราบเรื่องจึงจำแลงกายเป็นพราหมณ์แก่ มาขอเนื้อของศศบัณฑิตเป็นอาหาร พระองค์จึงให้พราหมณ์ผู้นั้นก่อไฟ เพื่อเผาพระองค์เอง เมื่อพราหมณ์จุดไฟแล้ว พระองค์จึงกระโดดเข้ากองไฟ แต่ไม่ไหม้ พราหมณ์ผู้นั้นจึงนำพระองค์เหาะขึ้นไปบนดวงจันทร์แล้วใช้เนื้อหินอ่อนวาดรูปกระต่าย แล้วทำการอธิษฐานให้รูปนี้คงอยู่ไปตลอดกาล ดังปรากฏรูปกระต่ายอยู่กลางดวงจันทร์มาจนถึงทุกวันนี้ (ศานติ ภักดีคำ, 2556: 37-38)

เรื่องที่ 7 พระเวสสันดรชาดก ในเรื่องนี้กล่าวถึงบทบาทของพระอินทร์มีอยู่หลายกัณฑ์ เช่น กัณฑ์ทศพร ที่ออกปรารภให้นางผุสดีลงมาเกิดเป็นมารดาของพระเวสสันดร พร้อมทั้งประทานพร 10 ประการให้กับนาง ส่วนในกัณฑ์วนปเวสน์ พระอินทร์ได้เนรมิตบรรณศาลาถวายให้เป็นที่ประทับของพระเวสสันดรในป่าหิมพานต์ รวมถึงกัณฑ์สักกบรรพ ปรากฏเรื่องราวพระอินทร์ได้แปลงกายเป็นพราหมณ์ชรา มาขอพระนางมัทรีจากพระเวสสันดร เพื่อให้พระองค์ได้ทำทานบารมี พระองค์ก็ยกนางให้พราหมณ์นั้นไป จากนั้นพระอินทร์ได้ถวายพระนางมัทรีคืนให้กับพระเวสสันดร พร้อมแสดงตนว่าเป็นพระอินทร์พร้อมกับพระราชทานพร 8 ประการแก่พระเวสสันดร ต่อมาภายหลังได้กลับชาติมาเกิดเป็นพระอนุรุทธในสมัยพุทธกาล (ศานติ ภักดีคำ, 2556: 39-40)

เรื่องที่ 8 สังข์ทองหรือสุวรรณสังข์ชาดก กล่าวว่า พระอินทร์ลงมาตีคลีแข่งกับพระสังข์ เพื่อช่วยให้พระสังข์ถอดรูปเงาะ และให้ท้าวสามลเกิดการยอมรับพระสังข์ (ศานติ ภักดีคำ, 2556: 40-42)

เรื่องที่ 9 สมุทรโฆษชาดก กล่าวถึงพระอินทร์ตอนบังคับพิทยาธรให้คืนพระขรรค์วิเศษแก่สมุทรโฆษเพื่อให้พระสมุทรโฆษสามารถเหาะกลับเมืองได้ (ศานติ ภักดีคำ, 2556: 42)

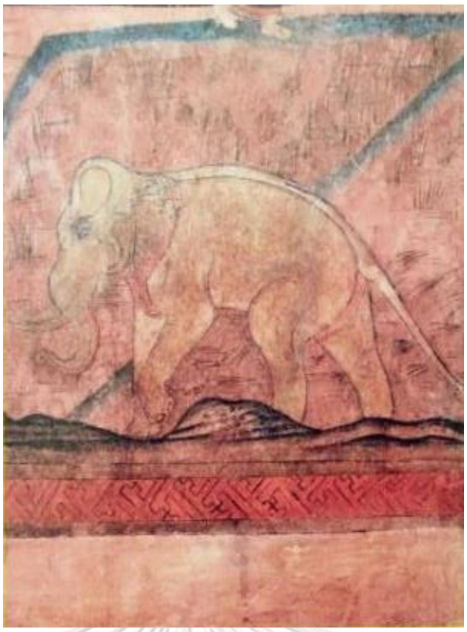
เรื่องที่ 10 คัทธนกุมารชาดก ในเรื่องนี้ พระอินทร์ปรากฏในหลายเหตุการณ์ ดังที่ สิทธิศักดิ์ ธงเงิน ได้อธิบายไว้ในหนังสือเสน่ห์ฮูปแต้ม วัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน สามารถสรุปได้ว่า เริ่มเรื่องราวตั้งแต่มารดาของคัทธนกุมาร ซึ่งเป็นหญิงม่ายผู้มีจิตใจโอบอ้อมอารี ชอบช่วยเหลือชาวบ้าน และเป็นที่รักของชาวบ้านทุกคน ชาวบ้านจึงแบ่งที่นาเพื่อให้นางปลูกข้าว ด้วยความดีของนาง ทำให้พระอินทร์รู้สึกสงสารหญิงม่ายผู้นี้ รวมถึงเล็งเห็นว่านางนั้นมีบุญที่จะเป็นมารดาของพระโพธิสัตว์ ประกอบกับในเวลาเดียวกันนั้นจะมีพระโพธิสัตว์เทพบุตรจะจุติจากสวรรค์ พระอินทร์จึงไปอัญเชิญเทพบุตรองค์นั้นลงไปโปรดสัตว์บนโลกมนุษย์



ภาพที่ 3 ภาพพระอินทร์ วัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน

ที่มา: หนังสือเสนห์ฮูปแต้ม วัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน (สิทธิศักดิ์ ธงเงิน, 2559: 4)

จากนั้นพระอินทร์ทรงเนรมิตเป็นช้างเผือกแล้วไปเหยียบย่ำนาข้าวของหญิงม่ายจนได้รับความเสียหายและได้เหยียบรอยเท้าขนาดใหญ่ไว้หนึ่งรอย พร้อมได้ประทานน้ำวิเศษลงจนเต็มรอยเท้านั้น น้ำในรอยเท้านั้นเป็นน้ำใสบริสุทธิ์และมีกลิ่นหอม รุ่งเช้าหญิงม่ายได้ออกมาดูนาของตนพบว่าเป็นรอยเท้าช้าง นาข้าวได้รับความเสียหาย นางเสียใจจนร้องไห้ นางออกเดินตามรอยเท้าจนเจอรอยเท้าขนาดใหญ่ ด้วยความกระหาย นางจึงขวักน้ำขึ้นมาดื่มจนอิ่ม



ภาพที่ 4 พระอินทร์แปลงกายเป็นช้างเผือกออกมาเหยียบนาข้าวของหญิงม่ายจนเสียหาย
ที่มา: หนังสือเสนห์ฮูปแต้ม วัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน (สิทธิศักดิ์ ธงเงิน, 2559: 5)

ต่อมาเทพบุตรจึงลงมาปฏิสนธิในครรภ์ของหญิงม่าย จนให้กำเนิดบุตรชายที่มีบุญญาธิการ โดยเกิดมาพร้อมกับดาบสรีกัญไชย ชาวบ้านต่างจึงเรียกชื่อเด็กน้อยนั้นว่า “คัทธนกุมาร” จนเข้าสู่อายุ 16 ปี กิตติศัพท์ของคัทธนกุมารที่สามารถเหาะได้ ถือต้นตาลด้วยมือข้างละต้นได้ เลื่องลือไปถึงเจ้าเมืองศรีษะเกษ จนได้รับการแต่งตั้งให้เป็นเจ้าอุปราช จากนั้น เจ้าคัทธนะทูลลาเจ้าเมืองเพื่อออกตามหาบิดาของตน ระหว่างเดินทางได้พบอุปสรรคนานัปการ จนกระทั่งพระอินทร์เกิดความสงสารที่ทรงตรากตรำพระวรกายเพื่อทรงตามหาบิดา พระอินทร์จึงเสด็จลงมาจากสวรรค์ แล้วเนรมิตเป็นช้างเผือกชราภาพที่ใกล้จะสิ้นใจ เมื่อพระเจ้าคัทธนะทรงวัดรอยเท้าและทราบว่าเป็นพระบิดาของตน ตนจึงก้มกราบพระบิดา และช้างเผือกได้สั่งลาไว้ว่า หากตนเองนั้นตายขอให้พระเจ้าคัทธนะกลับไปปกครองบ้านเมืองและให้ถอดเอางาช้างวิเศษคู่นี้ไปด้วย (สิทธิศักดิ์ ธงเงิน, 2559: 4-6)



ภาพที่ 5 พระอินทร์แปลงกายเป็นช้างเผือกชราภาพใกล้สิ้น
ที่มา: หนังสือเสนห์ฮูปแต้ม วัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน (สิทธิศักดิ์ ธงเงิน, 2559: 50)

ต่อมาเมื่อพระเจ้าคัทธนะสิ้นพระชนม์จากการถูกเจ้าเมืองตักกสิลาออกอุบายให้สอนวิชาและหลอกล้อให้พระเจ้าคัทธนะใช้ไม้เท้าวิเศษชี้ไปที่พระองค์จนสิ้นพระชนม์ แล้วนำร่างไปทิ้งนอกเมือง เจ้าคัทธจันผู้เป็นโอรสองค์น้องของพระเจ้าคัทธนะ ชวนเจ้าคัทธเนตรพระเชษฐาออกตามหาบิดาของตน แต่เจ้าคัทธเนตรไม่ไปด้วย ตนจึงออกตามหาลำพัง เมื่อมาถึงเมืองตักกสิลาจึงทราบความทั้งหมด ตนจึงได้กำจัดเจ้าเมืองตักกสิลา โดยหั่นเป็นท่อน ๆ ทิ้งลงแม่น้ำโขง และเจ้าคัทธจันจึงได้ครอบครองงาวิเศษของพระบิดาไว้ แต่เมื่อเจ้าคัทธเนตรทราบเรื่องจึงเกิดความริษยาอยากได้งาช้างวิเศษนั้น จึงขอแบ่งจากเจ้าคัทธจัน แต่เจ้าคัทธจันไม่ให้ ทั้งสองจึงเกิดการต่อสู้แย่งชิงกันด้วยศาสตราวุธ เกิดความเดือดร้อนไปทั่วจักรวาล จนเหล่าเทพยดาต้องไปขอร้องให้พระอินทร์มาห้ามศึก

โดยพระอินทร์ได้สั่งให้ขุนแถนไปจัดการ จากนั้น ขุนแถนจึงได้สร้างอาวุธ “ลมพิชฌขอด” จนไปตัดพระศอของเจ้าคัทธเนตรขาดจนสิ้นพระชนม์ เมื่อสงครามยุติ พระวิษณุกรรมจึงทรงอุ้มเจ้าคัทธจันขึ้นไปเฝ้าพระอินทร์บนสวรรค์ชั้นดาวดึงษ์ จากนั้น พระอินทร์ทรงสถาปนาเจ้าคัทธจันเป็นพระจักรพรรดิราชให้ปกครองชมพูทวีปและเกิดความสงบสุขร่มเย็นสืบไป (สิทธิศักดิ์ ธงเงิน, 2559: 50)

ดังนั้น บทบาทของพระอินทร์ในคัมภีร์ชาดกเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นว่า พระอินทร์ตามความคิดของพระพุทธศาสนาเป็นเทวดาผู้มีหน้าที่ดูแลรักษาและช่วยเหลือคนดี โดยเฉพาะพระโพธิสัตว์ ให้สามารถบำเพ็ญบารมีธรรมให้ครบถ้วน เพื่อตรัสรู้เป็นพระสัมมาสัมมาพุทธเจ้าได้นั่นเอง

8.2.2 พระอินทร์ในพุทธประวัติ

ศานติ ภักดีคำได้อธิบายเรื่องราวพระอินทร์ที่มีการกล่าวถึงว่าเป็นหนึ่งในบรรดาเทพผู้อัญเชิญสันดุสิตเทวราชให้ลงไปบังเกิดในมนุษย์โลกเพื่อตรัสรู้เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้านั้น โดยเริ่มตั้งแต่ที่พระพุทธองค์เสด็จออกผนวช สามารถสรุปเหตุการณ์ต่าง ๆ ได้ดังนี้

เหตุการณ์ที่ 1 พระอินทร์เป็นผู้อัญเชิญสันดุสิตเทวราชให้ลงไปเกิด

พระอินทร์เป็นผู้อัญเชิญสันดุสิตเทวราชให้ลงไปเกิด เพราะรู้ว่าจะตรัสรู้เป็นสัมมาสัมพุทธเจ้า ดังที่ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรสได้กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

> *เทพเจ้าทั้งหลายก็รู้แจ้งประจักษ์ว่า สันดุสิตเทวราชองค์นี้คือองค์พระสัพพัญญูโพธิสัตว์ อันจะได้ตรัสในโลกเป็นแท้ แลท้าวจาตุมหาราชจักรวาลละสี่ ๆ สิริเป็นท้าวมหาราช 4 หมื่นพระองค์ แลเทพยดาทั้งหลายอันเศษชวนกันมาสันนิบาตในมงคลจักรวาลนี้ พาเอาเทพเจ้าในมงคลจักรวาลนี้ มีสมเด็จพระอมรินทราธิราชเป็นอาทิ ไปสู่ดุสิตเทวโลก เข้าสู่ทิพยพิมานแห่งพระโพธิสัตว์*
>
> (สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส อ้างถึงในศานติ ภักดีคำ, 2556: 43)

เหตุการณ์ที่ 2 พระอินทร์ลงมารับมวยผม

หลังจากที่พระองค์เสด็จออกผนวชแล้วปลงพระเกศา พระองค์อธิษฐานว่าหากบรรลุโพธิญาณขอให้โยนพระเกศาแล้วไม่ตกถึงพื้น เมื่อพระองค์โยนขึ้นไปบนอากาศ เส้นพระเกศานั้นก็ลอยอยู่บนอากาศสูงประมาณหนึ่งโยชน์ เพราะพระอินทร์มารับและจึงนำไปเก็บไว้ที่เจดีย์จุฬามณี บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์

เหตุการณ์ที่ 3 พระอินทร์ดีดพิณสามสาย

เมื่อตอนที่พระสมณโคดมบำเพ็ญทุกรกิริยาแล้วยังไม่สามารถหลุดพ้นได้ ในพระปฐมสมโพธิกถา พระนิพนธ์ในสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส กล่าวว่า *“ขณะนั้น สมเด็จอมรินทราธิราชทราบในข้อปริวิตกดังนั้น จึงทรงซึ่งพิณทิพย์สามสายลงมาดีดถวายพระมหาสัตว์ สายหนึ่งหย่อนนักดีดเข้าก็ไม่บันลือเสียงแลสายหนึ่งนั้นไม่เคร่งไม่หย่อนเป็นปานกลางดีดเข้าก็บันลือศัพท์ไพเราะเจริญจิต พระมหาสัตว์ได้สดับเสียงพิณก็ถือเอานิมิตอันนั้น ทรงพิจารณา*

เห็นแจ้งว่า มัชฌิมปฏิบัตินั้นเป็นหนทางพระโพธิญาณ" (สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, 2553: 119-120)

เหตุการณ์ที่ 4 พระอินทร์เฝ้าพระพุทธเจ้าก่อนพญามารมาผจญจนต้องหลบหนีพญามาร

เมื่อพระสมณโคดมบำเพ็ญเพียรตามหนทางสายกลางที่พระอินทร์ทรงแสดงปริศนาไว้ใกล้จะบรรลุธรรม เหล่าเทวดาทั้งหลายจึงพากันมาเฝ้า ฝ่ายพญามารเกรงว่าพระสมณโคดมจะบรรลุธรรม จึงยกกองทัพมารมาผจญ เหล่าเทวดาทั้งหลาย แม้แต่พระอินทร์และพระพรหมต่างจำต้องหลบหนีไปสิ้น เหลือเพียงพระโพธิสัตว์

เหตุการณ์ที่ 5 พระอินทร์ร่วมอาราธนาให้พระพุทธเจ้าแสดงธรรม

ต่อมาเมื่อพระพุทธเจ้าทรงตรัสรู้แล้ว แต่ทรงลังเลพระทัยจะไม่ประกาศพระธรรม พระสหบดีพรหมพร้อมด้วยเทพยดา มีองค์โกษี (พระอินทร์) และสุยามะสันดุสิตเทวราชในมงคลจักรวาลมาร่วมกันอาราธนาให้พระพุทธเจ้าทรงแสดงพระธรรม

เหตุการณ์ที่ 6 พระอินทร์ไปเชิญพระพุทธมารดามาฟังเทศน์

ครั้นพระอินทร์ทรงทราบว่า พระพุทธเจ้าเสด็จมา จึงเสด็จไปนมัสการพร้อมเหล่าเทวดา พระพุทธเจ้าทอดพระเนตรไม่เห็นพระพุทธมารดาจึงตรัสถาม พระอินทร์จึงไปเชิญพระพุทธมารดาที่บังเกิดเทพบุตรมาเพื่อสดับพระธรรมเทศนา ในครั้งนั้นพระพุทธเจ้าทรงเทศนาพระอภิธรรมตั้งแต่พระอภิธรรมสังคิณีเป็นต้นไปจนจบพระปัฏฐาน ครั้นจบพระธรรมเทศนา พระพุทธมารดาก็บรรลุโสดาบัน

เหตุการณ์ที่ 7 พระอินทร์นำขบวนส่งพระพุทธเจ้าเสด็จลงจากสวรรค์และนฤมิตบันไดทิพย์

เมื่อครบ 3 เดือน พระพุทธเจ้าจึงเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์กลับสู่โลกมนุษย์ คัมภีร์พระปฐมสมโพธิกถา พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส กล่าวไว้ว่า

สมเด็จพระชินสีห์ก็เสด็จลงจากเทวโลกโดยมีมณีมัยบันไดในท่ามกลาง เทพทั้งหมื่นโลกธาตุมีองค์อมรินทราธิราชเป็นอาทิ ก็ลงทางสุวรรณบันไดฝ่าทักษิณปรัศว์ ท้าวสหัมบดีพรหมกับหมู่พรหมบริษัทก็ลงทางหิรัญบันไดฝ่ายวาม

> *ภาคทั้งสิ้น แลปัญจสิขรคนธรรพเทพบุตรก็ถือซึ่งพิณมีพรรณดังผิวผลมะตูมสุก ดีดขับร้องนำเสด็จพระสัพพัญญูไปในเบื้องหน้า...*
>
> *สมเด็จพระอมรินทราธิราชมีพระกายอันประดับด้วยทิพยอาภรณ์ ประมาณ 60 เล่มเกวียน พระกรอุ้มซึ่งบาตรทรงองค์พระสัพพัญญู ลงทาง บันไดทองเป็นมัคคุเทศก์นำพระพุทธดำเนินมาก่อน...*
>
> (สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, 2553: 439-440)

เหตุการณ์ที่ 8 พระอินทร์นำพระทาฒธาตุไปไว้ยังเจดีย์จุฬามณี

เรื่องราวของพระอินทร์ที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธประวัติที่สำคัญอีกตอนหนึ่ง คือ ภายหลังจากพระพุทธเจ้าปรินิพพานและถวายพระเพลิงพระพุทธสรีระแล้ว ได้มีการแบ่งพระธาตุ โดยโทณพราหมณ์เป็นผู้แบ่งส่วน ในเวลาที่แบ่งกันนั้น โทณพราหมณ์ได้แอบลักพระทาฒธาตุ (พระเขี้ยวแก้ว) ซ่อนไว้ในผ้าโพกศีรษะ ครั้นความทราบถึงพระอินทร์ จึงมานำพระทาฒธาตุจากผ้าโพกของพราหมณ์ไป โดยประดิษฐานในพระสุวรรณโกศแก้ว แล้วอัญเชิญไปบรรจุไว้ในจุฬามณีเจดีย์ ด้วยเหตุนี้ พระจุฬามณีเจดีย์บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ จึงเป็นที่ประดิษฐานทั้งพระเกศาธาตุและพระทาฒธาตุของพระพุทธเจ้า

เหตุการณ์ที่ 9 พระอินทร์ในพระมาลัย

คัมภีร์พระพุทธศาสนายุคหลังยังมีการกล่าวถึงพระอินทร์ไว้ด้วย เช่น ในคัมภีร์มาเลยยเถรวัตถุ หรือพระมาลัย ได้กล่าวถึงพระมาลัยเสด็จขึ้นไปสวรรค์เพื่อนมัสการพระธาตุจุฬามณี และตรัสถามพระอินทร์ถึงเทวดาอื่นที่มาบูชาพระธาตุว่าทำบุญอันใดจึงได้มาเกิดในสวรรค์ พระอินทร์จึงเล่าบุพกรรมของเทวดาเหล่านั้นให้พระมาลัยฟัง อันเป็นส่วนหนึ่งในการสอนให้คนทำความดีนั่นเอง (ศานติ ภักดีคำ, 2556: 49)

จะเห็นได้ว่า พระพุทธศาสนาได้นำพระอินทร์ซึ่งเป็นเทพเจ้าของคัมภีร์พระเวทเดิม มาเป็นเทพเจ้าผู้ยอมรับนับถือพระพุทธศาสนา และทำให้บทบาทของพระอินทร์เปลี่ยนแปลงไปจากหน้าที่หลักคือการรบกับอสูรมาเป็นเทพเจ้าผู้มีหน้าที่ช่วยเหลือคนดีหรือคอยช่วยเหลือพระโพธิสัตว์ ให้สามารถบำเพ็ญบารมีหรือทำความดีได้สำเร็จ (ศานติ ภักดีคำ, 2556: 47-48) รวมทั้งพระอินทร์มักปรากฏและมีกิจกรรมร่วมเกือบทุกเหตุการณ์ของพระพุทธองค์ การวิจัยครั้งนี้จึงมุ่งประเด็นศึกษาใน

เหตุการณ์ที่พระอินทร์ปรากฏเป็นนิมิตดีดพิณสามสาย ขณะที่พระพุทธองค์บำเพ็ญทุกรกิริยา เพื่อให้พระองค์ฉุกคิดและนำไปสู่หนทางการเดินทางสายกลาง และตรัสรู้ในที่สุด ดังปรากฏเอกสารหลายฉบับที่กล่าวถึงเหตุการณ์ดังกล่าวมีรายละเอียดต่อไปนี้

คณะกรรมการวัดพระราม 9 กาญจนาภิเษก จากหนังสือพระพุทธประวัติเฉลิมพระเกียรติ 80 พรรษา ได้อธิบายและสามารถสรุปได้ว่า พระพุทธองค์ทรงใช้บทเรียนจากสิ่งใกล้ตัวรอบกายเป็นบทเรียนในการนำมาพิจารณาทำให้เปลี่ยนพระทัย ซึ่งเป็นลักษณะเด่นของพระองค์ที่ทรงเรียนรู้จากที่พระองค์สัมผัสในแต่ละขณะ หลังจากที่พระองค์ทรงบำเพ็ญทุกรกิริยาอย่างหนัก ในที่สุดทรงเห็นว่าการทรมานร่างกายไม่ว่าจะเป็นวิธีการใด ๆ นั้น ไม่ใช่หนทางแห่งการตรัสรู้ พระองค์จึงตัดสินพระทัยเลิกการอดพระกระยาหาร กลับมาเสวยจนพระวรกายแข็งแรงปกติ ประกอบกับก่อนหน้านี้พระองค์ทรงได้ฟังเสียงพิณพร้อมด้วยเพลงขับความว่า

ดีดพิณ จับระบำ จงทำสายให้พอดี ตึงนัก สายมักขาด เพลงพินาศ หมดเสียงใส
หย่อนนัก เสียงหมดไป จงทำสายให้พอดี

ทำให้ทรงพบว่า ชีวิตของพระองค์ภายในพระราชวังที่มีการปรนปรือด้วยกามคุณในรูปแบบต่าง ๆ เป็นการใช้ชีวิตที่หย่อนจนเกินไป ไม่อาจดึงกายจิตออกจากกามคุณได้ ในขณะเดียวกันการทรมานพระวรกายตามหลักของทุกรกิริยา เป็นการกระทำที่ตึงเกินไปฝ่ายแรกเหมือนสายพิณที่หย่อนฝ่ายหลังเหมือนสายพิณที่ตึงเกินไป ขึนดีดไปจะไม่เป็นเพลงหรือสายขาดไปเลย ใกล้ที่ประทับนั้นเองทรงทอดพระเนตรเห็นท่อนไม้สามท่อนคือ ไม้สดที่ชุ่มอยู่ด้วยยางและวางไว้ในน้ำ ไม้สดที่ชุ่มอยู่ด้วยยางแต่วางไว้บนบก และไม้แห้งที่ปราศจากยางและวางไว้บนบก ทรงนำมาเทียบเคียงการทำงานของกายกับจิต ทรงเปรียบเทียบกามคุณเหมือนกับยางไม้ ทรงเปรียบจิตเหมือนสภาพของไม้ ผลที่ทรงประสงค์นั้นจะต้องเป็นการสอดคล้องกันของกายกับจิต คือกายต้องออกจากกามและจิตต้องปราศจากกิเลสกาม ไม้ท่อนที่ 3 จึงกลายเป็นบทเรียนหลักสำหรับพระองค์ (คณะกรรมการวัดพระราม 9 กาญจนาภิเษก, 2550: 53)

พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส กวีสมัยรัชกาลที่ 3 ทรงชำระและรวบรวมจากคัมภีร์ต่าง ๆ ในพระพุทธศาสนาและกล่าวถึงเรื่องพิณสามสายว่า *“ขณะนั้น*

สมเด็จอมรินทราธิราช ทราบในข้อปริวิตกดังนั้นจึงทรงซึ่งพิณทิพย์สามสาย ลงมาดีดถวายพระมหาสัตว์ สายหนึ่งเคร่งนัก พอดีดก็ขาดออกไป สายหนึ่งหย่อนนัก ดีดเข้าก็ไม่บันลือเสียง สายหนึ่งนั้นไม่เคร่งไม่หย่อนเป็นปานกลาง ดีดเข้าก็บันลือศัพท์ไพเราะเจริญจิต พระมหาสัตว์ได้สดับเสียงพิณก็ถือเอานิมิตอันนั้น ทรงพิจารณาเห็นแจ้งว่ามัชฌิมาปฏิบัตินั้นเป็นหนทางพระโพธิญาณ" (สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, 2553: 142-143)

บุญเตือน ศรีวรพจน์ คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ จากหนังสือชาดกและพุทธประวัติจากตู้ลายรดน้ำได้อธิบายถึงการที่พระพุทธองค์ทรงทำทุกรกิริยาอย่างหนักหน่วงตลอดระยะเวลา 6 ปี แต่ยังมิได้บรรลุผล จนพระอินทร์ทรงทราบในข้อปริวิตกจึงทรงดีดพิณสามสายถวายดังข้อความว่า *"ขณะนั้น สมเด็จอมรินทราธิราช ทราบในข้อปริวิตกดังนั้นจึงทรงซึ่งพิณทิพย์ 3 สาย ลงมาดีดถวายพระมหาสัตว์ สายหนึ่งเคร่งนัก พอดีดก็ขาดออกไป สายหนึ่งหย่อนนัก ดีดเข้าก็ไม่บันลือเสียง สายหนึ่งนั้นไม่เคร่งไม่หย่อนเป็นปานกลาง ดีดเข้าก็บันลือศัพท์ไพเราะเจริญจิต พระมหาสัตว์ได้สดับเสียงพิณ ก็ถือเอานิมิตอันนั้น ทรงพิจารณาเห็นแจ้งว่ามัชฌิมาปฏิบัตินั้นเป็นหนทาง พระโพธิญาณ"* หลังจากนั้น พระองค์จึงทรงละการทรมานกาย แล้วกลับมาเสวยพระกระยาหารดังเดิม (บุญเตือน ศรีวรพจน์, 2549: 185)

อุดม อรุณรัตน์ จากหนังสือดุริยางคดนตรีจากพุทธศาสนาได้อธิบายถึงเทพบุตรและเทพยธิดาที่มีความชำนาญในการเปล่งเสียงพิณ เช่น เทพยธิดาคีตวา เทพยธิดาหลัจนารี คนธรรพ เทวบุตรปัญจสิงขรและพระอินทร์ เป็นต้น โดยได้จากหลักฐานในพระปฐมสมโพธิกถาดังนี้

ปฐมสมโพธิกถา

> *ทุกรกิริยาปริวรรต ปริจเฉทที่ 8 กล่าวไว้ว่า*
>
> *...ขณะนั้นสมเด็จอัมรินทราธิราชทราบในข้อปริวิตกดังนั้น จึงทรงซึ่งพิณทิพย์สามสายลงมาดีดถวายพระมหาสัตว์ สายหนึ่งเคร่งนักพอดีดก็ขาดออกไป สายหนึ่งหย่อนนักดีดเข้าก็ไม่บันลือเสียงและสายหนึ่งนั้นไม่เคร่งไม่หย่อนเป็นปานกลาง ดีดเข้าก็บันลือศัพท์ไพเราะเจริญจิต พระมหาสัตว์ได้สดับเสียงพิณก็คือ เอานิมิตอันนั้น ทรงพิจารณาเห็นแจ้งว่า มัชฌิมาปฏิบัตินั้นเป็นหนทางพระโพธิญาณ...*(อุดม อรุณรัตน์, ม.ป.ป.: 93)

พระยาสัจจาภิรมย์ฯ (สรวง ศรีเพ็ญ) จากหนังสือเทวกำเนิด กล่าวว่า

ในทางพระพุทธศาสนา จะเป็นพุทธนิมิตหรืออย่างไรก็ตาม ว่าพระอินทร์ได้มาดีดพิณสามสายถวายพระสติแห่งบรมโพธิสัตว์ของเราในปางทุกรกิริยาและในทศชาดกและชาดกอื่น ๆ ก็ดื่นไปด้วยพระอินทร์ลงมารุ่มร่ามในเมืองมนุษย์อยู่บ่อย ๆ เช่น เรื่องพระเวสสันดร พระอินทร์ก็ลงมาขอพระมัทรี เรื่องพระจันทกุมารก็มาช่วยทำลายพิธี และเคยเอาม้ามาให้พระยาแกรก

(พระยาสัจจาภิรมย์ฯ (สรวง ศรีเพ็ญ), 2556: 35)

ส.พลายน้อย จากหนังสือเทวนิยาย อธิบายถึงพระอินทร์ว่า

ตามเรื่องฝ่ายทิเบตกล่าวว่า พระอินทร์มักจะถือพิณไว้ในมือซ้าย มือขวาดีดสายพิณอยู่เสมอ นัยว่าเพราะมาก เรื่องพระอินทร์ดีดพิณนี้ ในตำนานข้างฝ่ายไทยก็มีปรากฏตอนหนึ่ง คือ ตอนที่พระพุทธเจ้ากำลังทรงบำเพ็ญทุกรกิริยาอยู่นั้น พระอินทร์ก็มาดีดพิณสามสายถวาย พระอินทร์เป็นเทวดาองค์เดียวที่ลงมาเกี่ยวข้องกับมนุษย์มากที่สุด (ส.พลายน้อย, 2540: 159-160)

คณะกรรมการวัดพระราม 9 กาญจนาภิเษก อธิบายว่าขณะสมเด็จพระอมรินทราธิราชหรือพระอินทร์ ทรงทราบความปริวิตกของพระมหาบุรุษเจ้า จึงปรากฏกายพร้อมดีดพิณสามสายให้พระองค์ได้สดับขณะทำทุกรกิริยาเพื่อเป็นนิมิตให้พระองค์ได้เห็นความสัจจริงแห่งการปฏิบัติเพื่อการหลุดพ้นว่า *“สายหนึ่งตึงนัก พอดีดไปหน่อยก็ขาด สายหนึ่งหย่อนนัก ดีดแล้วก็ไม่มีเสียง ส่วนอีกสายหนึ่ง ไม่ตึงนักไม่หย่อนนัก พอปานกลาง เมื่อดีดแล้วก็จะมีเสียงดังไพเราะ”* (คณะกรรมการวัดพระราม 9 กาญจนาภิเษก, 2550: 53)

พุทธทาสภิกขุ อธิบายปริเฉทที่ 7 ทุกรกิริยาปริวรรต กล่าวโดยสรุปได้ว่า พระโพธิสัตว์บำเพ็ญทุกรกิริยาด้วยความตั้งมั่นเพื่อบรรลุธรรม หลังจากที่พระอินทร์หรือสมเด็จพระอมรินทราธิราชทรงทราบในข้อปริวิตก จึงทรงพิณทิพย์สามสาย เพื่อลงมาดีดถวายแด่พระมหาสัตว์ โดยสายหนึ่งเคร่งนักพอดีดก็ขาดออกไป สายหนึ่งหย่อนนักดีดเข้าก็ไม่บันลือเสียงและสายหนึ่งนั้นไม่เคร่งไม่หย่อนเป็นปานกลาง ดีดเข้าก็บันลือศัพท์ไพเราะเจริญจิต พระมหาสัตว์ได้สดับเสียงพิณก็ถือเอานิมิตอันนั้น ทรง

พิจารณาเห็นแจ้งว่า มัชฌิมาปฏิปทานั้นเป็นหนทางพระโพธิญาณ จึงเสด็จนิสัชนาการ ณ ภายใต้ฉายาชมพูพฤกษ์ ทรงพระอาโภคทราบเหตุตระหนักว่า กิจแห่งทุกรกิริยานี้ใช่วิถีพระโพธิญาณเป็นแท้ จึงทรงพระปริวิตกต่อไปว่าอาตมานี้กลัวแต่ความสุขกระทำแต่ทุกข์เป็นอารมณ์ เบื้องว่าเว้นจากกามคุณและอกุศลจิต แต่มีกายทุพพลภาพอยู่อย่างนี้ก็มิอาจที่จะเจริญพระสมาธินั้นได้ มิฉะนั้นควรจะเสพซึ่งภัตตาหารบำรุงสรีระกายแห่งอาตมะให้อิ่มหนำมีกำลังแล้ว จึงจะสามารถจะเจริญพระสมาธิได้ เมื่อทรงพระดำริฉะนี้แล้วก็ทรงจับบาตรเสด็จไปโคจรบิณฑบาตในคามนิคมทั้งปวงดุจแต่ก่อนได้โภชนาหารก็มากระทำภัตกิจ (พุทธทาสภิกขุ, 2556: 285-286)

พระครูกัลยาณสิทธิวัฒน์ (สมาน กลฺยาณธมฺโม) กล่าวว่า พระโพธิสัตว์ทรงถือเอาเสียงพิณนั้นเป็นนิมิตพิจารณาเห็นแจ้งว่า “มัชฌิมาปฏิปทา คือ การปฏิบัติพอเป็นกลาง ๆ ไม่ตึงนักไม่หย่อนนักคงจะเป็นหนทางแห่งการตรัสรู้แน่นอน จึงตัดสินพระทัยที่จะบำเพ็ญเพียรทางจิตต่อไป และทรงพิจารณาต่อไปว่า การบำเพ็ญเพียรทางจิตนั้น บุคคลที่มีร่างกายไม่แข็งแรงทุพพลภาพอย่างเรานี้ไม่สามารถจะเจริญสมาธิได้ เราควรจะบำรุงร่างกายให้มีกำลังก่อนจึงค่อยกระทำ” ดังนั้น ในวันรุ่งขึ้นจึงทรงถือบาตรเที่ยวโคจรบิณฑบาตมาเสวยพระกระยาหารตามเดิม (พระครูกัลยาณสิทธิวัฒน์ (สมาน กลฺยาณธมฺโม), 2552: 69)

จำรูญ ยาสมุทร กล่าวว่าพระองค์ระลึกนึกถึง คติธรรมที่สอนใจของพระองค์ จากทำนองเพลงและเสียงพิณสามสายว่า เสียงพิณจะไพเราะเสนาะโสตก็ต้องขึ้นสายพิณไม่ให้ตึงและไม่ให้หย่อนจนเกินไป ขึ้นสายพิณให้พอดี นั่นคือทางสายกลางเมื่อพระองค์ทรงดำริได้อย่างนี้แล้ว ก็มีพระทัยเกิดความปิติโสมนัส พระองค์ตั้งพระทัยที่จะเพียรทางจิตต่อไป (จำรูญ ยาสมุทร, 2555: 64)

พระราชรจนรังสี (ว.ป.วีรยุทฺโธ) กล่าวถึงเสียงพิณและเพลงขับเช่นเดียวกับคณะกรรมการวัดพระราม 9 กาญจนาภิเษกที่ปรากฏในหนังสือพระพุทธประวัติเฉลิมพระเกียรติ 80 พรรษาว่า

ดีดพิณ จับระบำ จงทำสายให้พอดี ตึงนัก สายมักขาด เพลงพินาศ หมดเสียงใส
หย่อนนัก เสียงหมดไป จงทำสายให้พอดี

ทำให้ทรงสะดุดพระทัย มองย้อนความเป็นพระองค์และทรงพบว่า ชีวิตของพระองค์ภายในพระราชวังที่มีการปรนเปรอด้วยกามคุณในรูปแบบต่าง ๆ เป็นการใช้ชีวิตที่หย่อนจนเกินไป ไม่อาจดึง

กายจิตออกจากกามคุณได้ ในขณะเดียวกันการทรมานพระวรกายตามหลักของทุกรกิริยาเป็นการกระทำที่ตึงเกินไปฝ่ายแรกเหมือนสายพิณที่หย่อน ฝ่ายหลังเหมือนสายพิณที่ตึงเกินไป หากฝืนไปจะไม่เป็นเพลงหรือสายขาดได้ ครั้งนั้น สมเด็จพระอมรินทราธิราช ทรงกระทำนิมิตหมายด้วยการทรงพิณทิพย์สามสายดีดถวายพระบรมศาสดา สายหนึ่งตึงนัก เมื่อดีดก็ขาดกระเด็นไป อีกสายหนึ่งก็หย่อนนัก เมื่อดีดก็ไม่บันลือเสียง ส่วนอีกสายหนึ่งไม่ตึง ไม่หย่อน ครั้นดีดเข้าก็ส่งเสียงไพเราะเป็นที่เจริญจิต

พระองค์ทรงพิจารณาเห็นแจ้งว่า ทางสายกลางเท่านั้นที่จะช่วยให้มนุษย์หลุดพ้นได้จริงและทรงทราบว่าการทำทุกรกิริยาทรมานตนต่าง ๆ นานา ตามหลักวิชาโบราณของพวกพราหมณ์นั้นไม่ใช่สิ่งสำคัญ พระองค์จึงฉันซึ่งภัตตาหาร บำรุงพระสรีระให้อิ่มหนำ มีกำลังแล้วจึงเจริญจิตภาวนาได้ เมื่อจิตใจสะอาดผ่องใส คิดสิ่งใดก็ปลอดโปร่ง เป็นทางถูกต้องด้วยธรรมชาตินั่นเอง จากนั้น จึงทรงจับบาตรเสด็จโคจรบิณฑบาตในคามนิคมดังที่เคยปฏิบัติมา (พระราชรจนรังสี (ว.ป.วีรยุทฺโธ), 2550: 208-209)

ดังนั้น บทบาทของพระอินทร์ในพุทธประวัตินั้น เป็นเทวดาที่ปรากฏในหลายเหตุการณ์ โดยเฉพาะตอนพระอินทร์ดีดพิณสามสาย อีกทั้งเป็นผู้คอยให้ความช่วยเหลือสนับสนุนพระพุทธองค์ในทุกเหตุการณ์เช่นเดียวกับข้อมูลพระอินทร์ที่ปรากฏในคัมภีร์ชาดก

8.3 พระอินทร์ในคัมภีร์ยุคมหากาพย์

พระอินทร์ในยุคนี้ถูกลดฐานะจากเทพชั้นสูงมาเป็นเทพชั้นรองในศาสนาฮินดู รวมถึงปรากฏเรื่องราวในด้านเสื่อมเสียประกอบด้วย ดังที่ ศานติ ภักดีคำ อธิบายและสามารถสรุปได้ว่า ในยุคนี้เน้นการบูชาเทพเจ้าด้วยความภักดี โดยพราหมณ์ได้สร้างเทพเจ้าองค์ใหม่ในคัมภีร์พระเวท (รวมทั้งรับเอาเทพของพื้นเมืองมารวมจำนวนด้วย) ให้ขึ้นมามีบทบาทเป็นเทพเจ้าสูงสุดแทนพระอินทร์ ในลักษณะของเทพเจ้าสามองค์หรือเรียกว่า “ตรีมูรติ” ได้แก่

พระวิษณุ (พระวิษณุ ในคัมภีร์ฤคเวท) มีบทบาทเป็นเทพผู้รักษาโลก

พระศิวะ (หรือพระรุทร ในคัมภีร์ฤคเวท) เป็นเทพผู้ทำลาย

พระพรหม เป็นเทพผู้สร้าง แต่ไม่มีการยกย่องมากนัก

ด้วยเหตุนี้ พราหมณ์จึงไม่ได้ยกย่องว่าพระอินทร์เป็นเทพเจ้าสูงสุดในสวรรค์เหมือนกับคัมภีร์ยุคพระเวทอีกต่อไป พระอินทร์ที่ปรากฏในคัมภีร์ยุคนี้ เช่น มหากาพย์รามายณะ มหากาพย์ภารตะ

และคัมภีร์ปุราณะ จึงได้รับการกล่าวถึงในฐานะเทพเจ้าชั้นรอง กลายเป็นเทพผู้ช่วยเหลือคนดีคล้ายคลึงกับบทบาทของพระอินทร์ในพระพุทธศาสนา อีกทั้งมีการเพิ่มเติมเรื่องราวในด้านลบของพระอินทร์มากขึ้น เช่น การรบแพ้อสูร การถูกฤษีสาปเพราะเป็นชู้และรวมทั้งเรื่องราวของพระอินทร์ที่กลัวถูกแย่งชิงสวรรค์ เพราะหากใครทำพิธีอัศวเมธครบ 100 ครั้งก็สามารถเป็นพระอินทร์ได้ (ศานติ ภักดีคำ, 2556: 65-66) เหล่านี้เป็นต้น

นอกจากนี้ ส.พลายน้อย ได้กล่าวสอดคล้องกันโดยสามารถสรุปได้ว่า การเป็นพระอินทร์ทางฝ่ายไสยศาสตร์ เป็นการกระทำให้คนอื่นหรือสัตว์อื่นเดือดร้อนก่อน แล้วจึงจะได้เป็นพระอินทร์ เพราะการทำให้คนอื่นหรือสัตว์อื่นเดือดร้อนนั้นต้องเพียรพยายามทำความเดือดร้อนอันยิ่งใหญ่นั้นถึง 100 ครั้ง จึงจะสำเร็จผลเป็นพระอินทร์ ซึ่งเป็นเรื่องตรงกันข้ามกับทางฝ่ายพระพุทธศาสนาที่ส่งเสริมให้คนทำความดีมีความเมตตา ทำประโยชน์ให้แก่สาธารณะ แล้วจึงจะได้เป็นพระอินทร์ (ส.พลายน้อย, 2540: 161)

ส่วนการกำเนิดของพระอินทร์ตามคัมภีร์ในยุคหลังนี้มีความแตกต่างไปจากเดิม กล่าวคือ พระอินทร์เป็นโอรสของพระกัศยปเทพบิดรและพระอทิติ และทรงเป็นประธานแห่งโอรสทั้งปวง ซึ่งมีความแตกต่างจากในคัมภีร์พระเวทที่กล่าวว่าพระอินทร์เป็นโอรสของเทยาส์ (ฟ้า) และปฤถวี (ดิน) ร่างกายของพระอินทร์ในยุคนี้เป็นสีนวล ต่างจากยุคพระเวทที่พระอินทร์มีร่างกายสีทอง นอกจากนี้ ยังมีลักษณะพิเศษคือ มีเนตรและพระทาฐิกะ (เครา) สีเหลือง ทรงรถเทียมด้วยม้าสีทอง ทรงอาภรณ์สีทอง พัสตราภรณ์สีแดงและมีเนตรอยู่รอบพระองค์ จนได้สมญาว่า “สหัสนัยน์” ในสมัยนี้พระอินทร์ประทับบนยอดเขาพระสุเมรุ มีวิมานชื่อ “ไวชยันตะ” ระยะเวลาครองสวรรค์มีเพียง 100 ปีทิพย์ วิมานนี้จะมีผู้อยู่ร่วมได้ 3 พวก คือ พวกที่ทำพิธีบูชาบวงสรวง พวกที่บำเพ็ญตบะและพวกที่ประพฤติตนเยี่ยงวีรบุรุษในสงคราม

พระอินทร์มีชายาชื่อ “ศจี” หรือ “อินทราณี” นอกจากนี้ยังพบชื่ออื่นอีก 2 ชื่อ คือ ปราสนาและเสนา ส่วนคัมภีร์มหากาพย์มหาภารตะกล่าวถึงชายาอีกองค์หนึ่งของพระอินทร์ ชื่อ นางศรุตาวดี ซึ่งเป็นธิดาของฤษีภรัทวาชกับนางอัปสรชื่อฆฤตาจี (ศานติ ภักดีคำ, 2556: 66) ตามที่ พระอุดรคณาธิการและคณะ จากการอภิปรายเรื่องเทวดาในทัศนะของชาวพุทธสรุปได้ว่า พระอินทร์เกิดขึ้นในสมัยประมาณ 600 ปี ก่อนพุทธกาลพวกพราหมณ์ทั้งหลายถือว่าพระอินทร์นี้เป็นผู้ทรงอำนาจเหนือเทวดาทั้งมวล จึงยกให้ว่าพระอินทร์นี้ควรจะอยู่บนปราสาทที่สวยงามที่สุดเป็นการสร้างประสาทขึ้นมาให้พระอินทร์อยู่ อีกทั้งยังสร้างอุทยานให้อีก 4 แห่ง แต่งตั้งพระมเหสีให้พระอินทร์อีก 4 องค์

และชายาที่รองจากมเหสีลงมาอีก 92 นาง รวมทั้งมีนางฟ้าเทพธิดาเป็นนางสนมให้พระอินทร์อีก 24 ล้านองค์ แต่ต่อมาพระอินทร์เสื่อมอำนาจ เพราะพ่ายแพ้สงครามบ่อยครั้ง เมื่อไปรบกับอสูร (ยักษ์) ก็พ่ายแพ้อสูร พวกพราหมณ์ทั้งหลายจึงเห็นว่าพระอินทร์นี้ไม่มีฤทธิ์เดชเพียงพอ คงจะมีเทวดาองค์ใดองค์หนึ่งที่เหนือพระอินทร์ขึ้นไปอีก จึงปลดอันดับพระอินทร์ลงมา และแต่งตั้งเทวดาองค์ใหม่ขึ้นไปแทนเรียกว่า “พระพรหม” พระพรหมจึงเกิดขึ้นในสมัยประมาณ 600 ปีถึง 300 ปีก่อนพุทธกาล (พระอุดรคณาธิการและคณะ, 2517: 9-10) ส่วนโอรสของพระอินทร์นั้น ปรากฏหลายข้อมูลแตกต่างกันในแต่ละคัมภีร์ เช่น พระอินทร์มีโอรสกับนางศจี ชื่อ “ชยันตะ” อีกทั้งยังมีบุตรที่เกิดในท้องโคชื่อว่า จิตรคุปตะ เพราะถูกพระอุมาสาปไม่ให้นางฟ้าได้เป็นแม่ รวมทั้งการปรากฏในคัมภีร์รามายณะว่าพาลีเป็นโอรสของพระอินทร์ ส่วนในมหากาพย์มหาภารตะกล่าวว่า อรชุนเป็นโอรสของพระอินทร์ ทั้งนี้ เรื่องราวเกี่ยวกับพระอินทร์ที่ปรากฏทั้งในคัมภีร์มหากาพย์รามายณะ มหากาพย์มหาภารตะและคัมภีร์ปุราณะนั้นก็มีความสำคัญ (ศานติ ภักดีคำ, 2556: 66) ดังจะกล่าวต่อไป

8.3.1 คัมภีร์มหากาพย์รามายณะ

ศานติ ภักดีคำ ได้อธิบายไว้สามารถสรุปได้ว่า มหากาพย์รามายณะเป็นมหากาพย์เรื่องแรกของอินเดีย ในสมัยพุทธกาล 500 ปีก่อนคริสตกาล โดยฤษีวาลมีกิ มีลักษณะเป็น “โศลก” แบ่งเป็น 7 กาณฑ์ ประกอบด้วย พาลกาณฑ์ อโยธยากาณฑ์ อารัณยกาณฑ์ กิษกินธากาณฑ์ สุนทรกาณฑ์ ยุทธกาณฑ์ และอุตตรกาณฑ์ แต่เรื่องราวของพระอินทร์นั้นปรากฏอยู่ในมหากาพย์รามายณะในพาลกาณฑ์ ตอนที่พระรามเป็นเด็ก รวมถึงเรื่องเล่าที่แทรกอยู่ เช่น กำเนิดพระมารุต เรื่องพระอินทร์ส่งนางเมนกาไปทำลายตบะของพระวิศวามิตร และส่งนางรัมภาไปทำลายตบะของพระวิศวามิตร จนกระทั่งนางรัมภาต้องถูกพระวิศวามิตรสาปให้กลายเป็นหินเป็นเวลาหมื่นปี อีกทั้งยังมีเรื่องพระอินทร์เป็นชู้กับนางอหลยาชายาพระเคาตมฤษีหรือพระโคดม จนถูกสาปให้เครื่องหมายเพศชายหลุดหายไป โดยเรื่องนี้คล้ายกับข้อมูลในมหาภารตะ

ส่วนในอุตตรกาณฑ์ปรากฏเรื่องราวพระอินทร์ เช่น ตอนที่พระอินทร์รบกับพฤตาสูร (มีเรื่องราวส่วนนี้คล้ายกับฤคเวท ซึ่งมีความแตกต่างเล็กน้อย) ความมีอยู่ว่า พระอินทร์กลัวพฤตราสูรผู้เป็นพญายักษ์จะเป็นใหญ่เหนือเทวดา เพราะพฤตราสูรบำเพ็ญตบะจนเป็นใหญ่ครองพิภพ และยังไม่พึงพอใจ จึงออกไปบำเพ็ญพรตในป่า พระอินทร์ทราบดังนั้น จึงไปเข้าเฝ้าพระนารายณ์เพื่อขอให้ทรงสังหารพฤตราสูรเสีย แต่พระนารายณ์ไม่สามารถสังหารได้ เนื่องจากพฤตราสูรให้ความเคารพตนอยู่

เสมอ แต่อย่างไรก็ตาม ถึงแม้พระนารายณ์ไม่สังหารด้วยตนเอง พระนารายณ์ได้แบ่งกำลังของตนเองให้กับพระอินทร์ไป แล้วพระอินทร์จึงไปสู้อยู่นอกเขาจักรวาล พระอินทร์จึงจัดการกับพฤตราสูรได้สำเร็จ แต่ด้วยพฤตราสูรได้ผนวชเป็นโยคี จึงทำให้พระอินทร์มีบาปหนักเทียบเท่ากับการฆ่าพราหมณ์และถูกขับไล่ไปอยู่นอกเขาจักรวาล ดังนั้น เมื่อพระอินทร์ออกจากพิภพไป ทำให้โลกเกิดความเดือดร้อน เพราะฝนไม่ตก จนกระทั่ง “เมฆนาท” โอรสของทศกัณฐ์ ได้สู้รบกับพระไชยันต์ โอรสของพระอินทร์ โดยเมฆนาทได้ร่ายมนตร์ให้เกิดความมืด เทวดาระส่ำระสาย และท้าวปโลมาสูรผู้เป็นตาของพระไชยันต์เห็นเป็นโอกาสดี จึงได้อุ้มพระไชยันต์หนีไปซ่อนไว้ใต้สมุทร จนกระทั่งพระอินทร์คิดว่าพระไชยันต์ตาย จึงได้ทำการออกไปรบด้วยตนเอง เมฆนาทเห็นว่า ทศกัณฑ์จะสู้ไม่ได้ ร่ายมนตร์ให้มืดแล้วอุ้มพระอินทร์ไปกรุงลงกา เทวดาที่แพ้จึงพากันไปหาพระพรหม พระพรหมจึงลงไปลงกาแล้วประทานนามเมฆนาทว่า อินทรชิต แปลว่า ผู้รบชนะพระอินทร์ แล้วขอให้ปล่อยพระอินทร์ (ศานติ ภักดีคำ, 2556: 68)

8.3.2 คัมภีร์มหากาพย์มหาภารตะ

ศานติ ภักดีคำ อธิบายเรื่องราวพระอินทร์ในคัมภีร์มหากาพย์มหาภารตะสามารถสรุปได้ว่า เรื่องราวพระอินทร์นั้นแทรกอยู่หลายตอน เช่น พระอินทร์เป็นบิดาของพระอรชุน แต่เหตุการณ์ที่ทำให้พระอินทร์เป็นท้าวสหัสนัยน์หรือท้าวพันตานั้น มาจากตำนานที่เล่าว่า เมื่อครั้งหนึ่งพระอินทร์ได้ไปหลงรักนางอหลยาชายาของพระฤาษีเคาตมหรือโคดม จนถูกสาปให้มีสัญลักษณ์เพศหญิงผุดขึ้นเต็มร่างกายและให้อวัยวะเพศชายหลุดไป รวมถึงหากมนุษย์คนใดประพฤติผิดในกาม คบชู้ พระอินทร์จะต้องมีส่วนในการรับบาปนั้นด้วย ดังนั้น พระอินทร์จึงสารภาพผิดและทำการขอโทษ พระฤาษีโคดมจึงแก้คำสาปให้อวัยวะเพศหญิงกลายเป็นตาแทน พระอินทร์จึงได้นามว่า “สหัสนัยน์” หมายถึง ผู้มีดวงตาหนึ่งพันหรือที่นิยมเรียกว่า “ท้าวพันตา” (ศานติ ภักดีคำ, 2556: 69)

8.3.3 คัมภีร์ปุราณะ

ศานติ ภักดีคำ อธิบายว่า ปรากฏเรื่องราวพระอินทร์ในคัมภีร์วิษณุปุราณะที่กล่าวถึงตำนานการกวนเกษียรสมุทร (ทะเลน้ำนม) เพื่อให้ได้น้ำอมฤตว่า เหตุแห่งการกวนเกษียรสมุทรเกิดจากพระฤาษีทุรวาส เป็นฤาษีผู้ใหญ่ได้เหาะมาในอากาศ ได้พบนางอัปสรตนหนึ่งและนางอัปสรผู้นั้นได้ถวายพวงมาลัยที่ร้อยจากดอกไม้สวรรค์ให้แก่พระฤาษี เมื่อพระฤาษีรับแล้วจึง

เดินทางต่อไปจนพบกับพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณเหาะมา พระฤาษีจึงมอบพวงมาลัยนั้นแด่พระอินทร์ พระอินทร์จึงนำไปวางไว้บนกระพองของช้างเอราวัณ เมื่อช้างได้กลิ่นก็เกิดอาการคลั่ง แล้วนำพวงมาลัยนั้นมากระทืบ ทำให้ฤาษีคิดว่า พระอินทร์ดูถูก ฤาษีทุรวาสจึงสาปให้พระอินทร์รบแพ้อสูร และให้สมบัติของพระอินทร์ จมเกษียรสมุทรให้หมด ในการกวนเกษียรสมุทรใช้เวลาพันปี จึงเกิดของวิเศษต่าง ๆ ขึ้น เช่น พระลักษมี พระจันทร์ เทพีวารุณี นางอัปสร เป็นต้น ท้ายที่สุดธันวันตะริก็ทูนหม้อน้ำอมฤตขึ้นมา

เมื่อพระอินทร์และเหล่าเทวดารบแพ้อสูร จึงได้ไปปรึกษาพระพรหม พระพรหมจึงให้ไปปรึกษาพระนารายณ์ พระนารายณ์จึงให้ทำพิธีกวนเกษียรสมุทรเพื่อให้ได้น้ำอมฤต ดื่มแล้วเป็นอมตะ จากนั้น เหล่าเทพจึงเอาภูเขาชื่อมันทระเป็นแกนเสา เอาพญานาควาสุกรีมาพันรอบเขา แล้วเทวดากับอสูรดึงกันคนละข้าง เทวดาดึงหาง อสูรดึงหัว ส่วนพระนารายณ์เองแปลงกายเป็นเต่าเพื่อรองรับเขามันทระ เพื่อไม่ให้ทะลุโลกลงบาดาล ทันใดนั้น พระนารายณ์จึงแปลงกายเป็นเทพธิดางดงามเพื่อให้อสูรเกิดความหลงใหล และให้เหล่าเทวดาได้ดื่มน้ำอมฤตนั้น ขณะเดียวกันมีอสูรตนหนึ่งรู้ทัน จึงแอบแปลงกายมาเป็นเทวดาแล้วมาดื่มน้ำอมฤต แต่พระอาทิตย์และพระจันทร์ทราบเรื่องจึงนำความไปบอกพระนารายณ์ พระองค์จึงขว้างจักรไปตัดกายอสูรตนนั้นขาดออกเป็น 2 ท่อน แต่ด้วยความที่อสูรตนนั้นดื่มน้ำอมฤตไปแล้วจึงไม่ตาย ดังนั้น ท่อนบนจึงเป็นพระราหู ท่อนล่างเป็นพระเกตุ ทำให้เกิดความอาฆาตเป็นพระอาทิตย์ ส่วนพระจันทร์เกิดเป็นปรากฏการณ์สุริยุปราคาและจันทรุปราคา หลังจากเหตุการณ์นั้นมา เทวดาจึงเป็นผู้ไม่ตายและสามารถรบชนะอสูร พร้อมกับการเป็นใหญ่ในชั้นสวรรค์ได้สำเร็จ (ศานติ ภักดีคำ, 2556: 70-71)

จากที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่า พระอินทร์เป็นเทพเจ้าผู้มีประวัติความเป็นมายาวนาน ถึงแม้ว่า “พระอินทร์” ตามคติทางศาสนาพราหมณ์ฮินดูจะแตกต่างจากคติทางพุทธศาสนาก็ตาม ความเชื่อเรื่องศาสนาพระเจ้าหลายองค์ในชมพูทวีปและอิทธิพลสืบเนื่องมายังดินแดนสุวรรณภูมิได้อธิบายถึงพระอินทร์ว่า เรื่องราวต่าง ๆ เกี่ยวกับพระอินทร์ที่ขัดแย้งกันระหว่างคัมภีร์พระเวทเก่ากับคัมภีร์อรรถกถาต่าง ๆ ที่แต่งขึ้นในภายหลังนั้น ย่อมแสดงถึงความขัดแย้งทางชนชั้นวรรณะของพวกพราหมณ์ผู้แต่งคัมภีร์เป็นสำคัญ ความมุ่งหมายที่จะลบล้างความนับถือที่มีต่อเทพเจ้ารุ่นเก่าในพระเวทลงนั้น ได้เริ่มขึ้นเมื่อราวต้นพุทธกาลหรือเมื่อราว 600 ปีก่อนคริสต์ศักราช โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อมีการแต่งมหากาพย์รามายณะและมหาภารตะ แล้วตามด้วยคัมภีร์ปุราณะ ซึ่งเป็นยุคสมัยที่คนในวรรณะพราหมณ์มีอำนาจสูงสุดในสังคมอินเดีย จึงคิดสร้างพระเจ้าสูงสุดรุ่นใหม่สำหรับชนชั้นวรรณะ

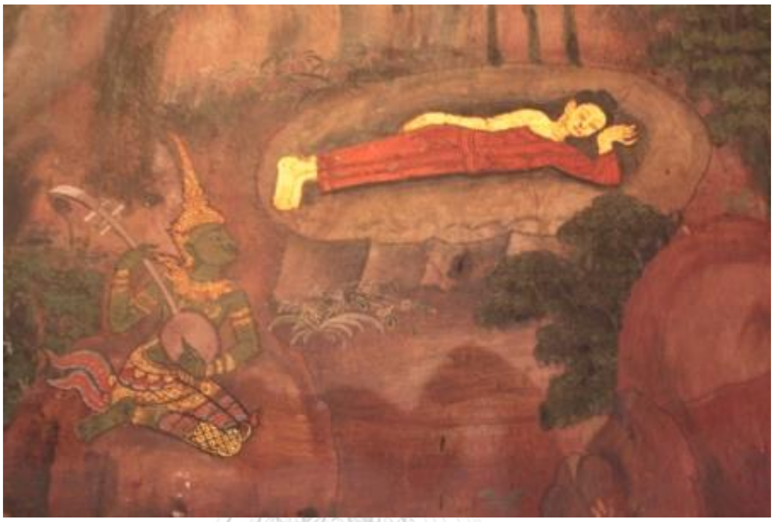
ของพวกตนโดยเฉพาะ ได้แก่ วิษณุ พรหมและศิวะ เรื่องราวพระอินทร์ในคัมภีร์พระเวทเก่านั้น นับว่าเป็นจอมเทพที่มีบริวารสำคัญอยู่หลายองค์ ได้แก่ พระวิศวกรรม (Visvakarma) พระปาชันยะ (Parjanya) พระวายุ (Vayu) และเหล่าเทพมารุต (Maruts) (บุญเย็น วอทอง, 2550: 56-57) แต่สิ่งหนึ่งที่คล้ายคลึงกันคือ พระอินทร์เป็นเทพเจ้าที่คอยช่วยเหลือคนดี ช่วยเหลือฤาษีพรหมาจารย์ที่ลำบากเดือดร้อน ทำให้พระอินทร์เป็นเทพที่มนุษย์ให้การยอมรับและนับถือสืบเนื่องมาหลายพันปีตั้งแต่ยุคพระเวทเรื่อยมาจนปัจจุบัน

คติความเชื่อเกี่ยวกับ "พระอินทร์" ทั้งพระอินทร์ในแบบพุทธและพระอินทร์ในแบบพราหมณ์จึงมีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับความคิดความเชื่อของสังคมไทยมาตั้งแต่โบราณ ดังสะท้อนให้เห็นได้จากหลักฐานต่าง ๆ ทั้งหลักฐานที่เป็นโบราณสถาน โบราณวัตถุและหลักฐานที่เป็นลายลักษณ์อักษร ดังความเห็นของคูณ โทขันธ์ จากหนังสือพุทธศาสนากับสังคมและวัฒนธรรมไทย อธิบายถึงพุทธศาสนากับวัฒนธรรมทางวัตถุสามารถสรุปได้ว่า วัฒนธรรมทางวัตถุนั้น ได้แก่ สิ่งต่าง ๆที่มนุษย์สร้างสรรค์ประดิษฐ์ขึ้นหรือดัดแปลงปรับปรุงขึ้นจากธรรมชาติ เพื่อช่วยในการดำรงชีวิตของมนุษย์ เช่น ปัจจัย 4 ตลอดทั้งสิ่งต่าง ๆ ที่กลายเป็นมรดกทางสังคมของชาติ เช่น ศิลปกรรมต่าง ๆอาทิ ประติมากรรม สถาปัตยกรรม วรรณกรรม นำมาซึ่งความเจริญรุ่งเรือง ทำให้ประเทศชาติอยู่ในฐานะได้รับการยกย่องนับถือ จึงควรรักษาไว้ไม่ให้สูญตามกาลเวลา เช่น งานจิตรกรรมด้านพุทธศาสนา ช่างเขียนโบราณนิยมนำเอาเรื่องพุทธประวัติมาถ่ายทอดเป็นหลักในภาพจิตรกรรมไทย การจัดองค์ประกอบของภาพได้นำเอาเหตุการณ์ที่สำคัญแต่ละตอนมาจัดเป็นส่วนประกอบสำคัญ ข้อที่น่าสังเกตคือ ภาพพุทธประวัติทุกตอน ย่อมมีภาพพระพุทธองค์ประทับอยู่ในส่วนที่สำคัญของเรื่อง นอกจากนี้ ในภาพยังมีบุคคลอื่นประกอบรวมอยู่ด้วยเพื่อขยายความภาพในตอนนั้น ๆ ให้เด่นชัดขึ้นว่าเป็นพุทธประวัติตอนใด (คูณ โทขันธ์, 2545: 128-129) ดังเช่นเดียวกับความเห็นของเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ที่ได้กล่าวไว้ว่า

> *เมื่อจิตรกรหรือประติมากร ต้องการจะถ่ายทอดเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติ ศิลปินเหล่านั้นได้อาศัยความรู้ที่ได้จากพระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย หรือได้จากการบอกข้อมูลจากฝ่ายศาสนา โดยแหล่งข้อมูลดังกล่าวล้วนสื่อสารเรื่องพิณในความหมายของพิณที่ปรากฏในสังคมไทยทั้งสิ้น ดังนั้นจึงไม่แปลกที่ภาพเขียนพุทธประวัติและประติมากรรมเล่าเรื่องพุทธประวัติ จึง*

สื่อสารออกมาเป็นพิณอีสาน ซึงภาคเหนือ หรือกระจับปี่ ซึ่งล้วนเป็นเครื่องดนตรีที่ไม่เคยปรากฏในสมัยพุทธกาล (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2560: 231)

ดังการปรากฏภาพพระอินทร์ดีดพิณสามสายขณะที่พระพุทธองค์ทรงบำเพ็ญเพียรต่อไปนี้



ภาพที่ 6 ภาพจิตรกรรมฝาผนังโบสถ์วัดทองธรรมชาติ

ที่มา: หนังสือจิตรกรรมฝาผนังวัดทองธรรมชาติ (อภิวันทน์ อดุลยพิเชฏฐ์, 2557: 81)

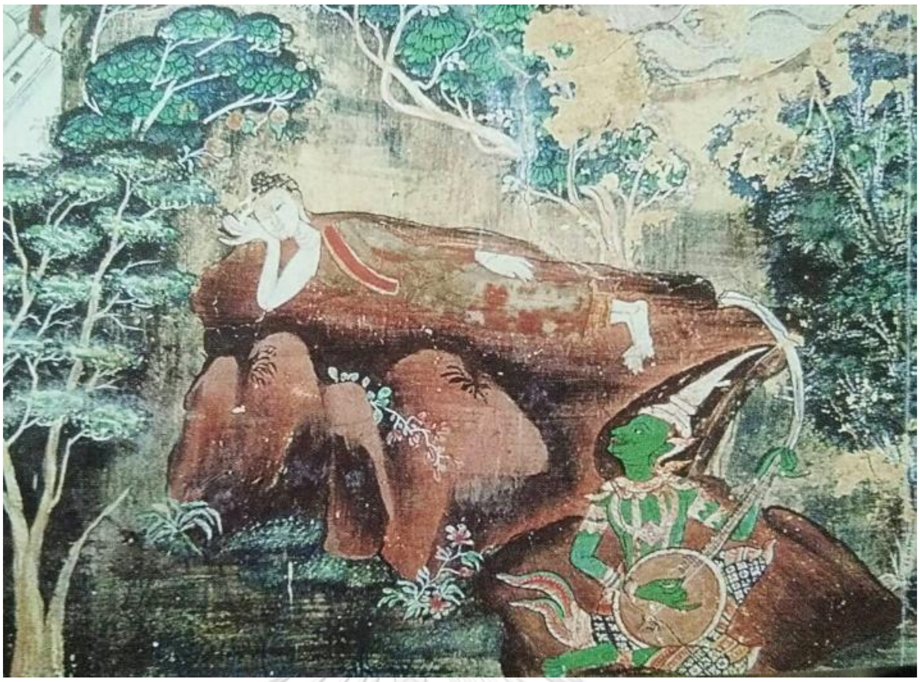


ภาพที่ 7 ภาพจิตรกรรมฝาผนังโบสถ์วัดบวกครกหลวง

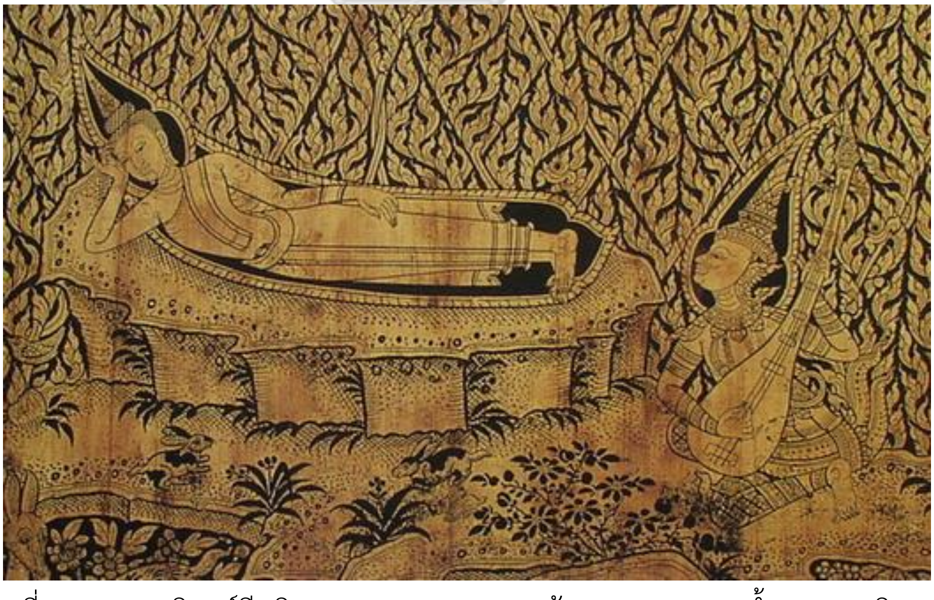
อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่

ที่มา: http://www.sri.cmu.ac.th/~elanna/symbollanna/philosophy_page012.html

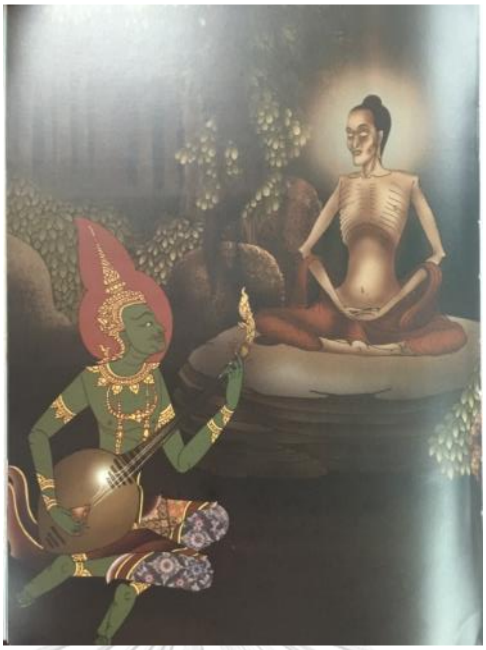
สืบค้นวันที่ 23 กันยายน 2560



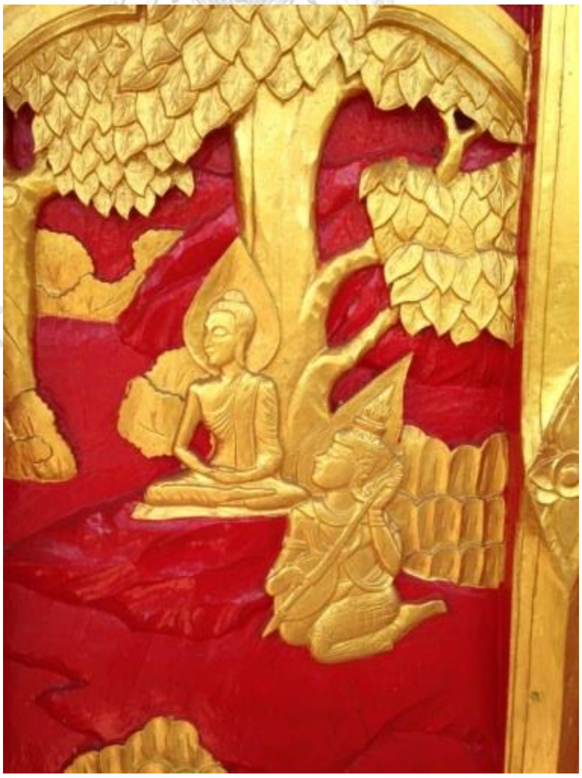
ภาพที่ 8 ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดคงคาราม
ที่มา: หนังสือจิตรกรรมฝาผนังวัดคงคาราม (น. ณ ปากน้ำ, 2554: 23)



ภาพที่ 9 ภาพพระอินทร์ดีดพิณสามสาย ลวดลายบนตู้พระธรรมลายรดน้ำหอสมุดวชิรญาณ
ที่มา: หนังสือชาดกและพุทธประวัติจากตู้ลายรดน้ำ (บุญเตือน ศรีวรพจน์, 2549: 185)



ภาพที่ 10 พระอินทร์ดีดพิณสามสาย ขณะพระองค์บำเพ็ญเพียรทุกรกิริยา
ที่มา: หนังสือพ่อแห่งแผ่นดิน สถาบันบันลือธรรม (สถาบันบันลือธรรม, ม.ป.ป.: 42)

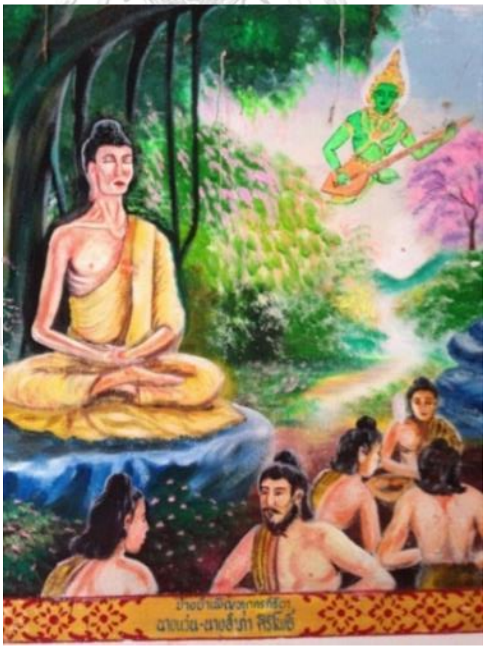


ภาพที่ 11 ลายแกะสลักบานประตูเข้าโบสถ์วัดดอนตัน อำเภอท่าวังผา จังหวัดน่าน
ที่มา: รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน บันทึกภาพวันที่ 6 กุมภาพันธ์ 2559



ภาพที่ 12 จิตรกรรมฝาผนังโบสถ์วัดหัวเวียงใต้ อำเภอเมือง จังหวัดน่าน

ที่มา: รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ บันทึกภาพวันที่ 6 กุมภาพันธ์ 2559

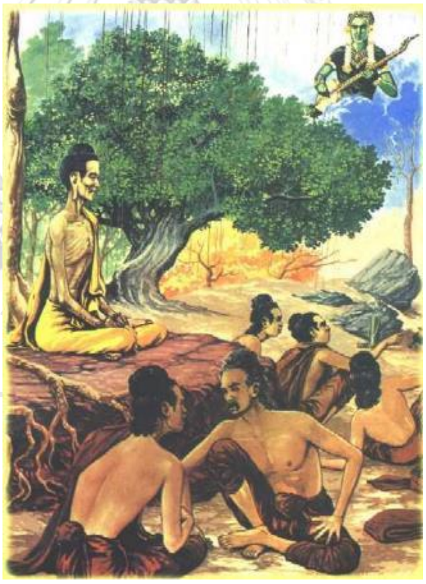


ภาพที่ 13 จิตรกรรมฝาผนังโบสถ์วัดมหาโพธิ อำเภอเมือง จังหวัดน่าน

ที่มา: รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ บันทึกภาพวันที่ 6 กุมภาพันธ์ 2559



ภาพที่ 14 ภาพจิตรกรรมฝาผนังของวัดราชสิทธาราม (วัดพลับ)
ที่มา: หนังสือจิตรกรรมฝาผนังวัดราชสิทธาราม (อภิวันทน์ อดุลยพิเชฏฐ์, 2557: 104)



ภาพที่ 15 พระอินทร์ดีดพิณถวายข้ออุปมา จากสมุดภาพพระพุทธประวัติ
ฉบับอนุรักษ์ภาพเขียนทางพุทธศาสนา โดยครูเหม เวชกร ภาพที่ 21
ที่มา: http://www.84000.org/tipitaka/picture/f00.html
(เหม เวชกร, 2545: ออนไลน์) สืบค้นวันที่ 2 กุมภาพันธ์ 2561



ภาพที่ 16 ภาพพระอินทร์ดีดพิณ วัดดอนปีน
ตำบลแช่ช้าง อำเภอสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่
ที่มา: รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน บันทึกภาพวันที่ 6 กุมภาพันธ์ 2559



ภาพที่ 17 พระอินทร์ดีดพิณถวายพระพุทธเจ้า
ที่มา: http://www.chamlongclinic-psych.com/harp.html
สืบค้นวันที่ 18 มกราคม 2559



ภาพที่ 18 จิตรกรรมฝาผนังวัดป่าพระเจ้า

อำเภอศรีประจันต์ จังหวัดสุพรรณบุรี

ที่มา: http://oknation.nationtv.tv/blog/phaen/2009/05/11/entry-1

สืบค้นวันที่ 18 มกราคม 2559



ภาพที่ 19 จิตรกรรมฝาผนังวัดร้องแง วัดชาวไทลื้อ

อำเภอปัว จังหวัดน่าน

ที่มา: รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน บันทึกภาพวันที่ 6 กุมภาพันธ์ 2559



ภาพที่ 20 แผ่นโลหะสลักภาพพระอินทร์ดีดพิณสามสาย สัญลักษณ์ของวัดมัชฌิมาวาส

อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา

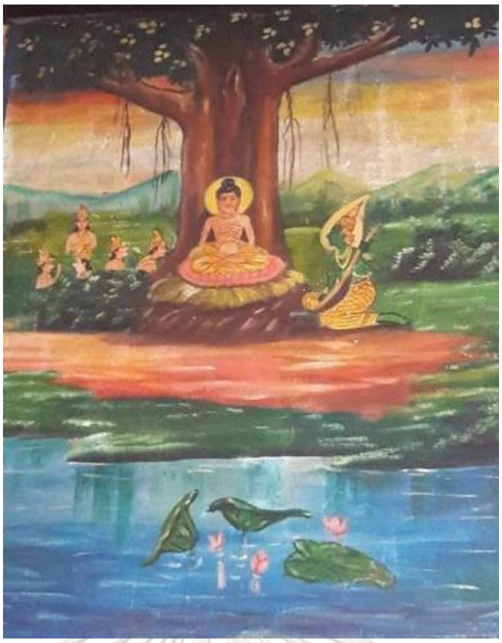
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 5 เมษายน 2559



ภาพที่ 21 จิตรกรรมฝาผนังวัดเลียบ

ตำบลบ่อยาง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา

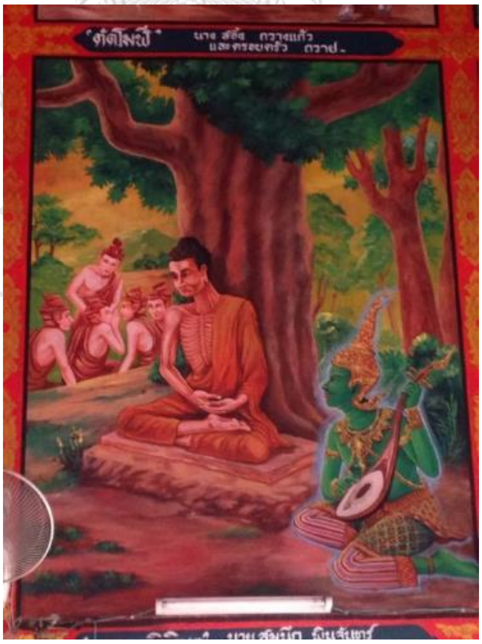
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 5 เมษายน 2559



ภาพที่ 22 จิตรกรรมฝาผนังวัดศรีดอนแท่น

อำเภอเวียงสา จังหวัดน่าน

ที่มา: รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน บันทึกภาพวันที่ 25 ธันวาคม 2559



ภาพที่ 23 จิตรกรรมฝาผนังวัดราษฎร์ศรัทธาธรรม (สายห้วย)

ตำบลวังสำโรง อำเภอบางมูลนาก จังหวัดพิจิตร

ที่มา: รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ บันทึกภาพวันที่ 15 มกราคม 2560



ภาพที่ 24 จิตรกรรมฝาผนังวัดใหม่สามัคคี “โคกเชือก” จังหวัดสระบุรี
ที่มา: รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ บันทึกภาพวันที่ 20 มกราคม 2560

นอกจากนี้ ยังมีการกล่าวถึงเสียงพิณสามสายนั้น มิใช่การดีดของพระอินทร์ แต่เป็นการดีดของนักดนตรีหญิง นัยหนึ่งเพื่อเป็นการอธิบายว่า เสียงที่ได้ยินนั้นเป็นเสียงที่เกิดจากการดำรงชีวิตที่ปรากฏอยู่แล้วในทุก ๆ วัน เพียงแต่หากมีการพิจารณาเกิดขึ้น การรับรู้นั้นจึงจะส่งผลหรืออาจกล่าวอีกนัยหนึ่งได้ว่า พระพุทธองค์ทรงใช้สิ่งที่เป็นปกติธรรมชาติในการเรียนรู้และนำมาพิจารณานั่นเอง ดังเอกสารต่อไปนี้

กรองแก้ว บูรณะกิจและคณะจากหนังสือพุทธบูชาสามารถสรุปได้ว่า พระสิทธัตถะทรงมีพระทัยแจ่มใสขึ้นมาก จึงประทับนิ่งเจริญภาวนาอยู่ ณ โคนต้นไม้นั้น ซึ่งปรากฏว่าได้ผลดีกว่าการกระทำทุกรกิริยาที่ผ่านมา ครั้นตะวันใกล้ลับขอบฟ้า พระองค์ทรงสดับเสียงเพลงซึ่งหญิงนักร้องหมู่หนึ่งกำลังเดินผ่านไปเพื่อประกอบอาชีพในเมือง เนื้อหาของเพลงนั้นพอจะจับเค้าความได้ว่า เมื่อสายพิณหย่อนเสียงพิณย่อมขาดความไพเราะ เมื่อขึงตึงเกินไปสายก็จะขาดทำให้ดีดไม่ดัง ดังนั้น จึงควรขึงให้พอดี จึงจะให้เสียงที่ไพเราะโดยแท้จริงดังบทกลอนว่า

องค์มุนี มีพระทัยแจ่มใสขึ้น *ความบึกบึนคืนสู่รู้คุณค่า*
จึงประทับเจริญภาวนา *ซึ่งปรากฏผลว่าดีกว่ากัน*
กระทั่งตะวันลับขอบฟ้า *หญิงนักร้องผ่านมาร่าเริงขวัญ*
เพื่อประกอบอาชีพรีบร้อนพลัน *ร้องเพลงอันพริ้งเพราะเลาะตามทาง*
เนื้อหาของเพลงนี้มีคุณค่า *แจกแจงว่าพิณไพเราะเพราะสรรค์สร้าง*

ขึ้นอยู่ที่การขึงตึงสายวาง ต้องแบบอย่างสามข้อส่อร้ายดี

หนึ่งนั้นหากหย่อนยานพาลล้มเหลว เสียงพิณเลวเกินกว่าจะดีดสี

สองหากตึงเกินไปเสียงไม่มี ขึงได้ที่คือข้อสามตามตำรา ฯ

พระสิทธัตถะสดับเพลงพิณของนักร้องหญิงผ่านไปก็ทรงคิดได้ว่า มิได้ผิดไปจากพระองค์ที่ได้ปฏิบัติผ่านมาเลย คือ ทรงกระทำทุกรกิริยาถึงขั้นอุกฤษฎ์ ดังการขึงสายพิณแห่งชีวิตตึงเกินไป การทรมานพระวรกายอย่างเคร่งเครียดเปรียบดั่งความพยายามผูกอากาศให้เป็นปมและนำทรายมาควั่นให้เป็นเชือก ซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่อาจจะเป็นไปได้ดังบทกลอนว่า

ทรงสดับเพลงพิณยินเสียงร้อง ยังกึกก้องสองกรรณสื่อปัญหา

เปรียบกับเหตุปฏิบัติทัศนา ทุกรกิริยาพาเสื่อมโทรม

ทรงกระทำถึงขั้นชั้นอุกฤษฎ์ ไม่สัมฤทธิ์...ทุกข์หนักจากหักโหม

พระสติสิ้นสู่โรคจู่โจม นมแพะโลมพระชนม์พ้นวางวาย

เหตุการณ์ที่ผ่านหวนทวนถวิล เปรียบเสมือนเพลงที่ยิน...พิณสามสาย

ทุกรกิริยาพาเสียงคลาย ตึงเกินกายจักรับประคับประคอง

ครั้งอยู่วังสิ้นทุกข์สุขสบาย เปรียบเหมือนสายพิณหย่อนห่อนแคล่วคล่อง

หากขึงได้สายกลางอย่างตรึกตรอง ท่วงทำนองพิณย่อมเพราะเสนาะในฯ

(กรองแก้ว บูรณะกิจและคณะ, 2542: 178-179)

พระอาจารย์พยอม กัลยาโณ จากสมุดภาพพระพุทธประวัติสำหรับประชาชน เล่าถึงอุปมาพิณสามสายว่า

วันหนึ่งจวนจะเย็นค่ำ พระอาทิตย์คล้อยต่ำ แสงแดดเริ่มอ่อนสลัว ๆ พระองค์เห็นหญิงจำนวนหนึ่งกลับจากเล่นดนตรี แล้ววันนั้นเครื่องดนตรีเขาเกิดดังไม่ ด้วยบ้างก็ขึงตึงไป บ้างก็ขึงหย่อนไป บ่นกันว่าวันนี้ดนตรีมันดังไม่เพราะเลยนะเธอนะ มันขึงตึงเกินไปคนหนึ่งก็บอกว่าหย่อนเกินไป พระองค์จึงได้แวบขึ้นในหัวใจด้วยคำพูดของเหล่าสตรีเหล่านี้ว่า โอ ว่าตึง ว่าหย่อนนี้ จึงดังไม่เพราะ เรานี้หนอก็คงจะเป็นเพราะตึงเกินไปก็ได้ จึงยังไม่ได้รู้อะไร

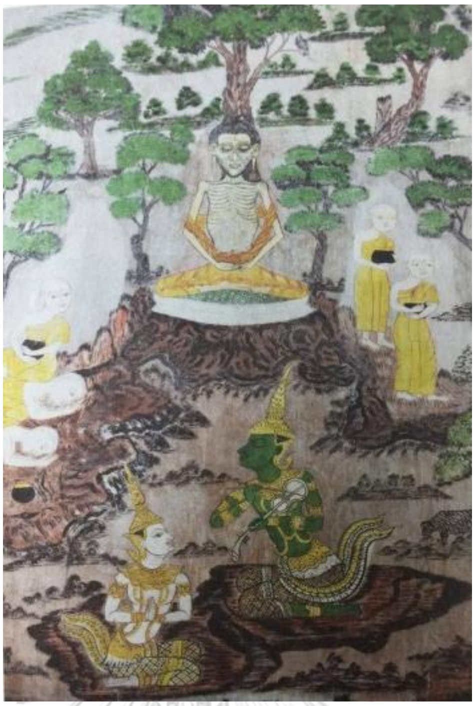
(พระอาจารย์พยอม กัลยาโณ, 2547: 49)



ภาพที่ 25 อุปมาพิณสามสาย
ที่มา: สมุดภาพพระพุทธประวัติสำหรับประชาชน เล่าโดย พระอาจารย์พยอมกัลยาโณ
วาดโดยอาจารย์คำนวณ ชานันโท (พระอาจารย์พยอม กัลยาโณ, 2547: 49)



ภาพที่ 26 ภาพพระองค์ทรงสดับเสียงเพลงของกลุ่มนักดนตรีผู้หญิง ภาพฝีมือของวิภาวี บริบูรณ์
ที่มา: หนังสือพุทธบูชา (Buddha Puja) (กรองแก้ว บูรณะกิจ, 2542: 178)



ภาพที่ 27 จิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดกิ่งแก้ว
อำเภอบางพลี จังหวัดสมุทรปราการ
ที่มา: หนังสือพระอินทร์ (ศานติ ภักดีคำ, 2556: 5)

จากภาพข้างต้นสามารถอธิบายได้ว่า องค์ประกอบของแต่ละภาพนั้นจะปรากฏภาพคล้าย ๆ กันคือ มีพระพุทธเจ้าที่ทรงประทับในท่าไสยาสน์ และท่านั่งบำเพ็ญทุกรกิริยา หากอยู่ในท่านอนนั้น รูปร่างผิวพรรณดูอิ่มเอิบเป็นปกติ แต่หากเป็นท่านั่งจะมีร่างกายซูบผอมที่เกิดจากการบำเพ็ญตบะ และหนึ่งในภาพนั้นมีเพียงหนึ่งภาพที่เป็นท่านั่งแต่ร่างกายดูแข็งแรงปกติ ซึ่งสามารถอธิบายได้ว่า หากเป็นภาพในปางไสยาสน์นั้น เป็นเหตุการณ์ขณะที่พระองค์ตัดสินพระทัยได้แล้วว่า การกระทำที่ตึงและหย่อนเกินไปไม่ใช่ทางแห่งการพ้นทุกข์ พระองค์จึงเสด็จลงสรงและเสวยพระกระยาหาร แล้วจึงกลับเข้ามายังที่ประทับและบรรทม ก่อนที่พระองค์จะตรัสรู้ในรุ่งเช้า ส่วนภาพที่พระองค์กำลังบำเพ็ญเพียรบารมีนั้น เป็นที่ทราบและเข้าใจกันดีว่าการบำเพ็ญเพียรของพระองค์คือการกระทำที่ทำให้ร่างกายได้รับความลำบาก ด้วยวิธีต่าง ๆ นานา อาทิ การขบฟันด้วยฟัน โดยการกัดฟันเข้าหากันอย่างแรง เอาลิ้นกดเพดานปากอย่างแรงจนเกิดความร้อนขึ้นในร่างกายจนมีเหงื่อออกมาทางรักแร้ ได้เสวยทุกขเวทนาอย่างแรงกล้า การกลั้นลมหายใจ โดยการกลั้นหายใจให้ได้นานที่สุดทั้งทางปากและจมูก จนเกิดความร้อนทั่วร่างกาย ทำให้หูอื้อ ปวดศีรษะ จุกเสียดทั่วทั้งร่างกาย เมื่อลมหายใจไม่สามารถ

ออกทางช่องนาสิกและช่องพระโอษฐ์ได้ จึงดั้นด้นไปออกทางโสตทวาร เมื่อไม่สามารถออกได้อีกจึงตลบขึ้นไปบนพระเศียรและหวนกลับลงสู่พระอุทร ทำให้เกิดทุกขเวทนาอย่างแรงกล้าจนปวดพระเศียร เสียดพระอุทรร้อนในพระวรกายเป็นกำลัง แต่ทุกขเวทนานั้นก็ไม่อาจทำให้พระทัยกระสับกระส่ายได้ ทรงมีพระสติมั่นคงเสมอปรารภความเพียรไม่ย่อหย่อน ครั้นทรงเห็นว่าวิธีการนี้ยังมิใช่ทางตรัสรู้จึงเปลี่ยนเป็นวิธีอื่นต่อไป (พระครูกัลยาณสิทธิวัฒน์ (สมาน กลฺยาณธมฺโม), 2552: 67) และการอดอาหาร โดยการไม่กินอาหาร ร่างกายซูบผอมเหลือแต่หนังหุ้มกระดูก ดังนั้น ภาพพระพุทธองค์จะมีรูปร่างที่ผอมจนเห็นกระดูก

ภาพที่ปรากฏลำดับต่อมาจะเป็นพระอินทร์ที่มีร่างกายสีเขียวทรงเครื่องพร้อมกับถือพิณสามสายกำลังบรรเลง โดยพระอินทร์นั้นมาในสองลักษณะคือ พระอินทร์นั่งที่พื้นในระดับที่ต่ำกว่าพระพุทธองค์และพระอินทร์ที่ปรากฏในอากาศ สามารถอธิบายได้ว่า การปรากฏพระอินทร์นั่งที่พื้นในระดับที่ต่ำกว่านั้น เป็นการแสดงออกถึงความเคารพยกย่องในพระพุทธองค์ให้เป็นผู้สูงส่งด้วยบารมีเพราะพระอินทร์นั้นทราบดีว่า พระโพธิสัตว์องค์นี้จะตรัสรู้เป็นสัมมาสัมพุทธเจ้าในไม่ช้า รวมถึงพระอินทร์ที่มาในลักษณะนี้เป็นความเข้าใจของคนไทยในลักษณะที่พระอินทร์เป็นผู้อุปถัมภก สนับสนุนส่งเสริมพระพุทธศาสนาประหนึ่งเป็นพุทธศาสนิกชนที่มีการปฏิบัติตนในการบำเพ็ญเพียรบารมี ส่วนภาพพระอินทร์ที่มาทางอากาศนั้น เป็นนัยที่ทุกคนเข้าใจดีว่า พระอินทร์เป็นเทพผู้สูงศักดิ์อาศัยอยู่ในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ และสามารถเดินทางในอากาศได้ อันเป็นลักษณะหนึ่งของการที่จะกล่าวว่าการมาในลักษณะนี้เป็นการมาของเทพหรือเทวดานั่นเอง ถึงแม้พระอินทร์จะมีรูปร่างเหมือนมนุษย์ก็ตาม แต่พระอินทร์จะมีอิทธิฤทธิ์ต่าง ๆ ที่เหนือกว่ามนุษย์

นอกจากนี้ ยังปรากฏภาพที่มีปัญจวัคคีย์ทั้ง 5 นั้นเป็นการพยายามถ่ายทอดเรื่องราวขณะที่พระองค์ทรงบำเพ็ญเพียรว่ามีปัญจวัคคีย์ทั้ง 5 คอยเฝ้าดูแลตามพุทธประวัตินั่นเอง และรวมถึงภาพต้นโพธิ์ แม่น้ำที่เป็นสถานที่สำคัญแห่งการตรัสรู้ ในขณะที่มีภาพจำนวนน้อยที่ปรากฏว่า การดีดพิณนั้นเป็นเสียงที่เกิดจากหญิงชาวบ้านที่ร้องเล่นดนตรีกันอย่างสนุกสนาน ดังภาพจากสมุดภาพพระพุทธประวัติสำหรับประชาชน วาดโดย อาจารย์คำนวณ ชานันโท และภาพจากหนังสือชุดพระพุทธศาสนาและจริยธรรมของกรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ โดยมีนัยและความเข้าใจว่า การที่พระพุทธองค์เกิดนิมิตและตรัสรู้ได้นั้น เป็นเพราะความจำได้หมายรู้หรือประสบการณ์ที่มีอยู่ก่อนผนวชแล้ว กล่าวคือ การที่ระลึกได้หมายรู้คือการนำสิ่งที่เป็นปรากฏการณ์รอบ ๆ กายเป็นสิ่งที่เป็นธรรมดามา

พิจารณา ทำให้พระองค์เข้าใจและตรัสรู้ในที่สุดนั่นเอง เพราะการที่พระองค์ตรัสรู้ได้นั้นเกิดจากปัญญาและความรู้ในระดับสูงของพระองค์

ในขณะที่ภาพอีกจำนวนหนึ่งเป็นภาพพระอินทร์สีไวโอลินหรือพิณพม่านั้น เป็นที่เข้าใจตรงกันว่า หากจะเล่าพุทธประวัติในตอนนี้ ช่างศิลป์ทั้งหลายไม่ว่าจะเป็นไทยหรือชาติใด ๆ ที่นับถือนั้น จะถ่ายทอดออกมาในลักษณะเดียวกันคือ พระอินทร์ยังคงถือเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดที่มีในวัฒนธรรมของตนเองและอยู่ในท่ากำลังบรรเลง เพื่อแสดงนัยแห่งทางสายกลางหรือหลักมัชฌิมาปฏิปทา ทั้งหมดนี้จึงเป็นที่มาของภาพพุทธประวัติดังกล่าวที่พยายามเล่าเรื่องถึงพระพุทธเจ้าในตอนทางสายกลาง

2.2 ทฤษฎี

2.2.1 ทฤษฎีอัชฌัตติกญาณ

ทฤษฎีอัชฌัตติกญาณ (Theory of Intuitionism) เป็นทฤษฎีหนึ่งที่อยู่ในทฤษฎีญาณวิทยาของปรัชญาฝ่ายตะวันตก อันเป็นการอธิบายถึงการกำเนิดความรู้หรือบ่อเกิดแห่งความรู้ของมนุษย์ โดยสามารถเรียกว่า สหัชญาณหรือสัญชาตญาณ และรวมถึงการใช้คำว่า *“ญาณพิเศษ”* (ชัยวัฒน์ อัตพัฒน์, 2528: 109) ที่ปรากฏในบางเอกสาร มีลักษณะเป็นการหยั่งรู้ของจิตหรือการเห็นแจ้งของจิต ดังที่ เดือน คำดี ได้อธิบายว่า*“กิจกรรมของจิตโดยตรงมีอยู่ 2 ระดับ ในระดับสามัญเรียกว่า สามัญสำนึก (Common Sense) และชนิดที่เป็นความรู้อย่างพิเศษ ซึ่งเกิดจากการฏิบัติธรรมโดยตรง เรียกว่า บรรลุหรือตรัสรู้ (Transcendental Intuition) วิธีที่จะได้ความรู้ระดับพิเศษนี้จะต้องได้โดยการปฏิบัติตามมรรคมีองค์ 8 เท่านั้น เป็นความรู้ในพุทธปรัชญา”* (เดือน คำดี, 2534: 118) โดยไม่ต้องอาศัยการอ้างเหตุผลหรือความรู้ตัวกลางอื่นใดในการอธิบาย ทฤษฎีนี้พบว่ามีคำที่สามารถใช้เรียกแทนกันได้มีจำนวนทั้งสิ้น 3 คำคือ อัชฌัตติกญาณ สหัชญาณและสัญชาตญาณ โดยสามารถแยกคำและความหมายออกที่ละคำ คือ “อัชฌัตติก” “สหัช” “สัญชาต” และ “ญาณ” ดังความหมายต่อไปนี้

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554 ได้ให้ความหมายไว้ว่า

อัชฌัตติก- (อัดชัดติกะ) ว.ภายใน, เฉพาะส่วนตัว, ส่วนตัว, เช่น อัชฌัตติกปัญญา. (ป.) (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 1391)

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554 ได้ให้ความหมายไว้ว่า

สหัช ว. ที่มีมาแต่กำเนิด. (ป., ส.). (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 1187)

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554 ได้ให้ความหมายไว้ว่า

สัญชาต [-ชาตะ-, -ชาดตะ-] ว. เกิดเอง เช่น สัญชาตสระ ว่า สระที่เกิดเอง. (ป.). (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 1202)

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554 ได้ให้ความหมายไว้ว่า

ญาณ, ญาณ- (ยาน, ยานะ-, ยานนะ-) น.ปัญญาหยั่งรู้หรือกำหนดรู้ที่เกิดจากอำนาจสมาธิ, ความสามารถหยั่งรู้เป็นพิเศษ. (ป.; ส. ชฺญาน).

(ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 411)

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554 ได้ให้ความหมายไว้ว่า

สัญชาตญาณ [-ชาดตะ-] น. ความรู้ที่มีมาแต่กำเนิดของคนและสัตว์ทำให้มีความรู้สึกและกระทำได้เองโดยไม่ต้องมีใครสั่งสอน เช่น สัญชาตญาณในการป้องกันตัว สัญชาตญาณในการรวมหมู่, สัญชาตเวค ก็ว่า. (อ. instinct).

(ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 1202)

ในขณะที่มีเอกสารทางวิชาการ พระสงฆ์และนักวิชาการได้กล่าวถึงและอธิบายคำดังกล่าวต่อไปนี้

พุทธทาสภิกขุ อธิบายไว้ว่า สัญชาตญาณเป็นสิ่งจำเป็นต่อสิ่งมีชีวิต เกิดความรู้สึก โดยไม่จำเป็นต้องอธิบายและเป็นสิ่งที่มีอยู่ในทุกคนตามธรรมชาติ ดังข้อความว่า

ขอให้จำคำว่า สัญชาตญาณ สัญชาตญาณเอาไว้อย่างนี้ เป็นสิ่งที่ประจำมาในสิ่งที่มีชีวิต, สิ่งที่มีชีวิตทุกระดับแหละ: ชีวิตเป็นมนุษย์ เป็นคนก็ได้ ชีวิตเป็นสัตว์เดรัจฉานก็ได้ ชีวิตเป็นต้นไม้ก็ได้, มันมีความรู้สึกตามสัญชาตญาณ คือเกิดได้เองไม่ต้องสอน ติดมาในตัว เพราะว่าธรรมชาติใส่มาให้เสร็จ...

ความรู้สึกที่เกิดขึ้นได้เองอย่างนี้เรียกว่า สัญชาตญาณ,... สัญ แปลว่า เอง, ชาติ แปลว่าเกิด, ญาณแปลว่า ความรู้หรือความรู้สึก, ความรู้สึกที่เกิดขึ้นเอง

(พุทธทาสภิกขุ, 2531: 6)

ชัยวัฒน์ อัตพัฒน์ ได้ให้คำอธิบายไว้ในหนังสือญาณวิทยา (ทฤษฎีความรู้) โดยใช้คำว่า "สัญชาตญาณ" ซึ่งหมายถึงความรู้ที่สมบูรณ์ของความแท้จริง ตรงกับภาษาอังกฤษว่า "Intuitionism" ดังข้อความว่า

ดังนั้น สัญชาตญาณที่เราเข้าใจกันนั้นได้รวมเอาความรู้ทุกชนิดเข้าไว้ทั้งหมด ที่กล่าวมานี้ ก็คือเหตุผลว่าทำไมเราจึงเรียกสัญชาตญาณว่า "ความรู้ที่สมบูรณ์"

คำว่า "Intuition"มาจากคำว่า "Intuitious" ซึ่งหมายถึงการมองเห็นหรือการเข้าใจกล่าวอีกอย่างหนึ่งสัญชาตญาณคือ การรับรู้ (Intuition is Perception) และสัญชาตญาณเป็นความรู้ที่เกิดจากการเพ่งพินิจภายใน (ในทำนองเดียวกันกับความรู้สึกที่เกิดขึ้นจากการนั่งวิปัสสนากัมมัฏฐาน) แต่สัญชาตญาณไม่ใช่เป็นเพียงความรู้เกี่ยวกับคุณภาพต่าง ๆ และไม่ใช่ความรู้เกี่ยวกับความแท้จริงภายในเท่านั้น แต่สัญชาตญาณเป็นความรู้สมบูรณ์เกี่ยวกับความแท้จริงและคุณภาพต่าง ๆ ของความแท้จริง

(ชัยวัฒน์ อัตพัฒน์, 2555: 148)

ในขณะที่ สุเชาว์ พลอยชุม ได้ให้คำอธิบายไว้ในหนังสือปรัชญาทั่วไป โดยใช้คำว่า "อัชฌัตติกญาณ" ความว่า "*อัชฌัตติกญาณ คือ พลังของจิตซึ่งใกล้ต่อภาวะความรู้มากที่สุด เพราะเป็นภาวะเดียวกันหรือเหมือนกัน...อัชฌัตติกญาณนั้น ถ้าจะเทียบกับระดับของธรรมชาติคือ ระดับชีวิต ระดับกายและระดับจิต*" (สุเชาว์ พลอยชุม, 2538: 109)

นอกจากนี้ พระทักษิณคณาธิกร ได้ให้คำอธิบายที่เป็นความคิดของนักปรัชญาคนสำคัญชาวฝรั่งเศส คือ อังรี แบร์กซอง โดยใช้คำว่า "สหัชญาณ" หมายถึง การให้ความรู้สิ่งที่มีอยู่ตามความเป็นอยู่จริง โดยใช้วุฒิปัญญาในการพิจารณา ความว่า "*สหัชญาณเป็นองค์ประกอบความรู้ที่แท้จริง...*

ให้ความรู้สิ่งที่มีอยู่ตามความเป็นจริง...สหัชญาณช่วยให้เรารู้สิ่งมีอยู่อย่างแท้จริง รู้โดยตรง สิ่งที่มีอยู่จริง เปลี่ยนแปลงจากสภาพหนึ่งไปสู่สภาพหนึ่งเสมอ" (พระทักษิณคณาธิกร, 2544: 73)

คณาจารย์มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย จากหนังสือปรัชญาเบื้องต้นกล่าวว่า การเรียกทฤษฎีนี้ สามารถเรียกได้ทั้ง 3 แบบคือ อัชฌัตติกญาณ สัญชาตญาณและสหัชญาณ หมายถึง จิตเกิดความรู้อย่างชัดเจน อันเป็นการหยั่งรู้ของจิตภายในดังนี้

อัชฌัตติกญาณนิยมนี้ โดยทั่วไป หมายถึงทัศนะที่ถือว่า การรู้เองเป็นบ่อเกิดที่สำคัญที่สุดของความรู้ ความรู้ที่รู้โดยอัชฌัตติกญาณจึงเป็นการหยั่งรู้ของจิตหรือการเห็นแจ้ง (Insight) ของจิต...เป็นการหยั่งรู้ภายใน...ภายใต้ทฤษฎีสัญชาตญาณนี้ เป็นความรู้ตรง ไม่ต้องอาศัยสื่อกลาง เช่น ความรู้ที่เกิดจากวุฒิปัญญาที่อาศัยสื่อกลาง ดังนั้น อังรี แบร็กซองจึงปฏิเสธวุฒิปัญญา เพราะวุฒิปัญญาไม่สามารถนำพามนุษย์ให้เข้าถึงความรู้ที่แท้จริง หรือสิ่งแท้จริงได้ วุฒิปัญญาเป็นแต่เพียงทำให้มนุษย์ฉลาดขึ้นเท่านั้น ฯ

(คณาจารย์มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2551: 106)

บุญมี แท่นแก้ว จากหนังสือญาณวิทยา (ทฤษฎีความรู้) ปรากฏการใช้คำว่า "สัญชาตญาณนิยม" "อัชฌัตติกญาณนิยม" และ "สหัชญาณ" ซึ่งเป็นทฤษฎีหนึ่งที่อยู่สาขากำเนิดแห่งความรู้หรือบ่อเกิดแห่งความรู้ แห่งญาณวิทยาและให้ความหมายในลักษณะเดียวกัน คือ ลักษณะการมีปฏิภาณไหวพริบ ฉลาด อัจฉริยะ เกิดขึ้นเองโดยสามัญสำนึก ดังข้อความว่า

ทฤษฎีนี้เชื่อว่า สัญชาตญาณเป็นส่วนหนึ่งของชีวิต ช่วยให้เรารู้สึกว่าเป็นอันเดียวกับพลังชีวิต ทั้งช่วยให้เราสามารถรู้ความจริงในสิ่งที่มีอยู่จริง ทฤษฎีนี้บางทีเรียกว่า "สหัชญาณนิยม" หรือ "อัชฌัตติกญาณนิยม" เพราะเป็นความรู้ที่เกิดขึ้นภายในตนเอง หรือความรู้ที่เกิดจากญาณวิเศษ โดยได้กล่าวว่า "สัญชาตญาณเหนือกว่าวุฒิปัญญา (ปัญญาวุฒิ)" เพราะสัญชาตญาณส่วนหนึ่งในพลังชีวิตที่ทำให้เรารู้พลังจิตได้โดยตรง และให้ความรู้เรื่องความแท้จริงได้เป็นอย่างดี ส่วนวุฒิปัญญาหรือปัญญาวุฒิสามารถทำให้ความแท้จริง ความถูกต้องเปลี่ยนแปรไปกลายเป็นความไม่จริงความผิดพลาดได้ สัญชาตญาณจึง

เป็นความรู้ที่เกิดขึ้นภายใน คล้ายความรู้ที่มีปฏิภาณไหวพริบ ความฉลาดปราดเปรื่อง ความมีอัจฉริยะ คล้ายกับญาณสังหรณ์ที่เกิดขึ้นโดยไม่มีใครแนะนำสั่งสอน บางทีเรียกว่า "สามัญสำนึก เพราะสามารถนึกขึ้นได้เอง

(บุญมี แท่นแก้ว, 2543: 7-8)

เดือน คำดี จากหนังสือพุทธปรัชญา ได้ใช้คำว่า "ทฤษฎีอัชฌัตติกญาณ" เป็นสภาวะที่เกิดได้ทั้งภายในและภายนอก อันเป็นกิจกรรมของจิตประกอบด้วย 2 ระดับคือ ระดับสามัญสำนึกและระดับตรัสรู้ดังนี้

อัชฌัตติกญาณนิยม (Intuitionism) ความรู้เกิดจากความไตร่ตรองเป็นการพิจารณาสภาวะทั่วไปทั้งภายในและภายนอก ซึ่งเป็นกิจกรรมของจิตโดยตรงมีอยู่ 2 ระดับ ระดับสามัญเรียกว่า สามัญสำนึก (Common Sense) และชนิดที่เป็นความรู้อย่างพิเศษ ซึ่งเกิดจากการปฏิบัติธรรมโดยตรง เรียกว่า บรรลุหรือตรัสรู้ (Transcendental Intuition) (เดือน คำดี, 2534: 118)

จากการให้คำนิยามความหมายดังกล่าวนั้น สามารถสรุปได้ว่า ทฤษฎีอัชฌัตติกญาณ (Intuitionism) นั้นสามารถเรียกได้อีก 3 แบบคือ สัญชาตญาณ สหัชญาณ ญาณพิเศษ โดยหมายถึงความรู้ที่เกิดขึ้นเอง สามารถเกิดความหยั่งรู้ ความเข้าใจในเรื่องใดเรื่องหนึ่งได้โดยทันที เป็นการปรากฏขึ้นของความคิดอย่างรวดเร็วและชัดเจน เพราะเป็นการหยั่งรู้ที่เกิดขึ้นภายในและมักเกิดขึ้นกับคนบางคนหรืออาจกล่าวได้ว่า ความรู้ลักษณะนี้สามารถเกิดความรู้ได้โดยไม่ต้องมีคำอธิบายนั่นเอง แม้ว่าในทางปรัชญาจะถือว่าต้นกำเนิดของความรู้จะมี 2 ทางหลัก ๆ สำคัญคือ ความรู้จากประสบการณ์และความรู้จากเหตุผล แต่สำหรับอัชฌัตติกญาณนั้น ถึงแม้จะไม่สามารถพิสูจน์และมีเกณฑ์ตัดสินได้อย่างชัดเจนก็ตาม นักปรัชญาตะวันตกก็ยังกล่าวถึงอัชฌัตติกญาณว่าเป็นที่มาหรือบ่อเกิดความรู้อีกทางหนึ่งที่สำคัญ โดยสามารถสรุปและแบ่งที่มาของความรู้ได้ออกเป็น 3 ทางดังนี้

ทางที่หนึ่งคือ ผัสสะ (sensation) หมายถึง ความรู้ที่เกิดจากประสาทสัมผัสทั้ง 5 คือ การเห็น การได้ยิน การได้กลิ่น การรู้รสและการสัมผัส

ทางที่สองคือ เหตุผล (reason) หมายถึง ความรู้ที่เกิดจากการคิดตามหลักเหตุผลในใจหรือรู้โดยอ้างสิ่งที่แน่ใจมากกว่ามาสนับสนุน

ทางที่สามคือ อัชฌัตติกญาณ (intuition) หมายถึง ความรู้ที่ผุดขึ้นในใจโดยตรง แบ่งเป็น 2 ระดับคืออัชฌัตติกญาณระดับสามัญ และอัชฌัตติกญาณระดับอุตระ (transcendental Intuition) ถ้าเป็นความรู้จากญาณวิเศษเรียกว่า “การตรัสรู้” (enlightenment) ถ้าเป็นความรู้ที่ได้จากการดลใจของพระเจ้าก็เรียกว่า “วิวรณ์” (revelation) (วรเทพ ว่องสรรพการ, 2546: ออนไลน์)

ฉะนั้น ผู้วิจัยจึงเลือกใช้คำว่า “อัชฌัตติกญาณ” ในการอธิบายตลอดการวิจัยนี้ เพื่อไม่ให้เกิดความเข้าใจสับสนและเกิดความคลาดเคลื่อน อย่างเช่นคำว่า “สัญชาตญาณหรือสหัชญาณ” ที่มีนัยในความหมายในทางอื่นด้วย

จากการให้คำนิยามความหมายนั้น สามารถบอกลักษณะของอัชฌัตติกญาณ ดังที่ คณาจารย์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัยได้ให้รายละเอียดของลักษณะอัชฌัตติกญาณว่าเป็นความรู้ที่สมบูรณ์มีการเปลี่ยนแปลงที่สามารถเข้าถึงความจริงแท้ได้ สามารถวิเคราะห์ สังเคราะห์ การรวมหรือการแยกได้ ในทางทฤษฎีปรัชญาเรียกความรู้ชนิดนี้ว่า “การตรัสรู้ (enlightenment)” โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

> *โดยสรุป อัชฌัตติกญาณ หรือสัญชาตญาณ จึงมีลักษณะดังนี้*
>
> *1. เป็นความรู้สมบูรณ์ รู้สิ่งทั้งหลายอย่างหมดสิ้น*
>
> *2. เป็นความรู้ที่เคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงได้ จึงจะเข้าถึงความแท้จริง ซึ่งเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงได้*
>
> *3. เป็นความรู้วิเคราะห์และสังเคราะห์คือจำแนกออกเป็นส่วน ๆ ได้ และรวมเข้าเป็นส่วนรวมได้*
>
> *4. เป็นความรู้บริบูรณ์ เป็นอิสระในตัวเอง ไม่ขึ้นกับสิ่งใดสิ่งหนึ่ง*
>
> *5. เป็นความรู้ธรรมชาติภายในของความแท้จริง ความรู้ชนิดนี้ในพุทธปรัชญาเรียกว่า “การตรัสรู้” (enlightenment) เพราะเป็นความรู้จริงในสัจธรรมความรู้ที่เกิดขึ้น*
>
> (คณาจารย์มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2551: 110)

ในขณะที่ สุเชาว์ พลอยชุม ได้สรุปสาระสำคัญของอัชฌัตติกญาณนิยมไว้ว่า นักปรัชญาในกลุ่มนี้ปฏิเสธเหตุผลนิยมโดยมีความเชื่อว่า อัชฌัตติกญาณเป็นวิธีการได้มาซึ่งความรู้ที่ถูกต้อง โดยมีเบ

รดเล่ย์เป็นผู้ให้คำนิยามเป็นคนแรกของตะวันตก เพราะเขาเชื่อว่า ประสบการณ์กับความจริงเป็นสิ่งเดียวกัน โดยมีวุฒิปัญญาเป็นส่วนสนับสนุน ดังข้อความว่า

> *1. อัชฌัตติกญาณนิยมคัดค้านเหตุผลนิยม และเป็นปฏิปักษ์ต่อวุฒิปัญญา ถือว่าอัชฌัตติกญาณเป็นวิธีที่สำคัญสำหรับการแสวงหาความรู้ทางอภิปรัชญา*
>
> *2. ถือว่าคำอธิบายของเหตุผลนิยมไม่ถูกต้องแน่นอนเหมือนกับกฎทางคณิตศาสตร์ ไม่สามารถจะใช้อธิบายความจริงและคุณค่าต่าง ๆ ซึ่งตั้งอยู่บนพื้นฐานคือประสบการณ์จริงได้*
>
> *3. เบรดเลย์เป็นผู้ให้คำนิยามแก่อัชฌัตติกญาณนิยมเป็นคนแรกในโลกตะวันตก*
>
> *4. เบรดเลย์เชื่อว่า ประสบการณ์กับความจริงเป็นสิ่งเดียวกัน*
>
> *5. แต่พวกอัชฌัตติกญาณนิยมทั่วไปถือว่า อัชฌัตติกญาณกับวุฒิปัญญาไม่ขัดแย้งกัน แต่กลับช่วยส่งเสริมซึ่งกันและกัน*
>
> (สุเชาว์ พลอยชุม, 2538: 110)

สามารถสรุปได้ว่า ลักษณะทฤษฎีอัชฌัตติกญาณเป็นการเสนอความจริงที่เกิดจากการฝึกจิตจนถึงขั้นตรัสรู้ อันเป็นประสบการณ์ทางประสาทสัมผัสทั้ง 5 โดยมีวุฒิปัญญาในการเข้าถึง เพราะความรู้ทางอื่นอาจไม่สามารถยืนยันความจริงที่เกิดขึ้นได้ นอกจากจะตรงกับความรู้ที่ได้จากญาณดังกล่าวนั้น

นักปรัชญาสำคัญในกลุ่มญาณวิทยานั้นมีหลายคน ได้แก่ เรเน เดส์คาร์ตส์ (Rene Descartes 1596 - 1650) สปิโนซ่า (Benedict Spinoza 1632 - 1677) ไลบ์นิซ (Gottfried Wilhelm Leibniz 1646 - 1716) คริสเตียน วุล์ฟ (Christian Wolf 1679 - 1754) จอห์น ลอค (Jhon Locke 1632 - 1704) เดวิด ฮิวม์ (David Hume 1711 - 1776) อิมมานูเอล คานท์ (Immaanuel Kant 1724 - 1804) ฟิกเต (Johann Gottlieb Fichte 1762 - 1864) เชลลิง (Friedrich Wilhelm Joseph von Sheliing 1775 - 1854) โชเป็นฮาวเออร์ (Arthur Schopenhauer, ค.ศ. 1788 - 1860) เฮเก็ล (George Wilhelm Friedrich Hegel 1770 - 1831) วิลเลี่ยม เจมส์ (William James 1824-1910) นิตเช่ (Friedrich Wilhelm Nietzsche 1844 - 1900) จอห์น ดิวอี้ (John Dewey 1859 - 1950)

โดย กีรติ บุญเจือ ได้นำเสนอข้อสรุปแนวคิดทางปรัชญาของนักปรัชญาในกลุ่มอัชฌัตติกญาณดังกล่าวไว้ดังนี้

1. ลัทธิอุดมการณ์แบบเยอรมันนี (German idealism) ได้แก่ ฟิกเต เฮเกล เสนอว่า ถ้าฝึกอัชฌัตติกญาณถึงขั้นอัจฉริยะแล้วจะเห็นความจริงแจ่มแจ้งได้ด้วยตัวเอง

2. ลัทธิเจตจำนงเสรี (Volutaliaaniosm) นักปรัชญาสำคัญ ได้แก่ โชเปนเฮาเออร์ นิตเช่ เสนอหลัก the will-to-life และ the will-to-power

3. ลัทธิชีวิตนิยม (Vitalism) นักคิดสำคัญได้แก่ แบร์กซอง เสนอว่า ความจริงแท้นั้น ได้แก่ พลังทะยานแห่งชีวิต (Elan vital or vital impulse)

4. ลัทธิสสารนิยมแบบปฏิพัฒนาการ นักคิดสำคัญได้แก่ เฮเกล และ มาร์กซ์ ให้ทัศนะว่า ความจริงเป็นสสารพัฒนาไปเรื่อย ๆ ด้วยการขัดแย้ง

(กีรติ บุญเจือ, 2538: 27)

โดยมีอีกหนึ่งนักปรัชญาคนสำคัญที่กล่าวถึงทฤษฎีอัชฌัตติกญาณแห่งญาณวิทยาคือ อังรี แบร็กซอง (Henry Bergson 1859-1941) นักปรัชญาชาวฝรั่งเศสที่มีชื่อเสียงได้กล่าวถึงทฤษฎีอัชฌัตติกญาณว่าความรู้ที่เกิดจากประสาทสัมผัสโดยอาศัยวุฒิปัญญาเป็นตัวสนับสนุน โดยที่ทฤษฎีนี้จะทำให้เรารู้ถึงสิ่งที่มีอยู่อย่างแท้จริงโดยตรง ทำให้เกิดความเข้าใจในชีวิตอย่างสมบูรณ์ ดังที่ ชัยวัฒน์ อัตพัฒน์ ได้สรุปคำอธิบายของ อังรี่ แบร็กซอง ไว้ว่า

"สัญชาตญาณ หมายถึง สัญชาตเวค ซึ่งอยู่เหนือการคิดหาเหตุผลมีความรู้ในตัวเอง ทั้งสามารถไตร่ตรองจุดประสงค์ของมันเองและขยายออกไปโดยไม่มีขอบเขตจำกัด ดังนั้น คำว่าสัญชาตญาณนี้ แบร็กซองไม่ได้หมายถึงความรู้โดยตรงซึ่งอยู่เหนือวุฒิปัญญา แต่หมายถึง ความรู้ทางประสาทสัมผัสซึ่งใช้วุฒิปัญญาเข้าช่วยด้วย (เพื่อความกระจ่าง)

(อังรี แบร็กซอง อ้างถึงใน ชัยวัฒน์ อัตพัฒน์, 2555: 139)

จากการให้นิยามความหมาย ลักษณะและแนวคิดของอัชฌัตติกญาณจากนักปรัชญาต่าง ๆ นำไปสู่องค์ประกอบในการขับเคลื่อนสำคัญที่จะเห็นความจริงแห่งทฤษฎีนั่นคือ ความรู้และปัญญา

โดยกลไกของปัญญาจะทำหน้าที่ในการคิดตามหลักเหตุและผล ความรู้ที่มีอยู่จึงจะปรากฏเป็นจริงขึ้นมา เพราะความรู้ไม่ได้มาจากภายนอก แต่มีอยู่ในมนุษย์แล้วทุกคนตั้งแต่กำเนิด ดังนั้น ผู้วิจัยจะนำเสนอความคิดของปัญญาและความรู้ อันเป็นส่วนประกอบสำคัญทั้งในแง่ของศาสนา ที่ต้องใช้หลักคิดพิจารณาจนพระพุทธองค์ตรัสรู้ รวมถึงในแง่ความสำคัญแห่งการสร้างสรรค์ ก็ต้องใช้ความสามารถสัญชาตญาณส่วนบุคคลในการคิดและพิจารณาเช่นเดียวกัน ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

องค์ประกอบของทฤษฎี

องค์ประกอบที่ 1 ปัญญา

ปัญญาเป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้มนุษย์มีระบบความคิดในเชิงเหตุผล วิเคราะห์ ไตร่ตรอง พิจารณาสิ่งต่าง ๆ ปัญญาเป็นเหมือนแสงสว่างที่ให้เราเห็นความจริง และดวงประทีปนี้ก็มีอยู่ในตัวคนเราทุกคนโดยธรรมชาติ (วิทย์ วิศทเวทย์, 2520: 97) ปัญญาสามารถแบ่งออกเป็น 3 ระดับคือ ปัญญาเบื้องต้น กลางและสูง ตามที่พระปราโมทย์ ปาโมชฺโช ได้กล่าวไว้และสามารถสรุปได้ว่า ปัญญาเบื้องต้น เป็นปัญญาที่รู้รูปลักษณะของรูปนามที่ไม่ใช่ตัวตนของตน ผู้มีปัญญาในระดับนี้มักเป็นพระโสดาบันและสกิทาคามี ส่วนปัญญาชั้นกลางเป็นปัญญาในระดับอนาคามี ที่มีปัญญารู้ว่าถึงแม้รูปนามจะมีอยู่ แต่หากจิตไม่หลงเข้าไปหาอารมณ์ทางตา หู จมูก ลิ้น กาย ใจ ก็จะไม่เกิดทุกข์ ซึ่งปัญญาระดับนี้จะทำให้สมาธิเกิดความสมบูรณ์และปัญญาระดับสุดท้ายคือปัญญาขั้นสูง ซึ่งเป็นปัญญาในระดับพระอรหันต์ ที่รู้แจ้งอริยสัจสมบูรณ์ (พระปราโมทย์ ปาโมชฺโช, 2551: 103-104) นอกจากนี้ ปัญญาที่หมายถึงความรู้นั้น มีปรากฏในหลายกรณี เช่น ปัญญาสัมปทา ปัญญาสิกขา ปัญญาวิมุต ปัญญาจักษุ ตามที่ บุญมี แท่นแก้ว ได้อธิบายไว้ว่า

> *1. ปัญญาสัมปทา หมายถึง ความถึงพร้อมด้วยปัญญา การรู้ทั่วถึง เป็นการรู้จักบุญรู้จักบาป รู้คุณ รู้โทษ ประโยชน์ มิใช่ประโยชน์ โดยไม่ลุ่มหลง มัวเมา หมกมุ่นอยู่ในอารมณ์ทั้งที่ตนพอใจและไม่พอใจ เพราะมีสติรู้เท่าทันต่ออารมณ์นั้น ๆ หรือแม้จะกระทำจะพูดในสิ่งใด ย่อมมีสติรอบคอบ ไม่ประมาทเลินเล่อเผลอตัว*
>
> *2. ปัญญาสิกขา หมายถึง ปัญญาในไตรสิกขา โดยจะต้องศึกษาในเรื่อง 3 อย่าง คือ สีลสิกขา (ศีล) สมาธิสิกขา (สมาธิ) เป็นพื้นฐานมาตามลำดับเพื่อให้เกิดปัญญาสิกขา (ปัญญา) อันเป็นการศึกษาที่พระพุทธเจ้าได้วางไว้ว่าเป็น*

การศึกษาที่ถูกต้อง เพราะผู้จะมีปัญญาได้จะต้องฝึกฝนในศีลและสมาธิให้สมบูรณ์ก่อน

3. ปัญญาวิมุตติ หมายถึง ความหลุดพ้นด้วยปัญญาโดยการกำจัดกิเลสเครื่องเศร้าหมองแห่งใจให้หมดสิ้นไป ผู้บรรลุปัญญาวิมุตตินี้ สภาวะจิตต้องหมดจดจากกิเลสเรียกว่าเป็นพระอรหันต์ และผู้บรรลุปัญญาวิมุตตินี้จะต้องบำเพ็ญในวิปัสสนาเท่านั้น

4. ปัญญาจักษุ หมายถึง การที่พระพุทธเจ้าตรัสรู้อนุตตรสัมมาสัมโพธิญาณ อันหมายถึง “ตาปัญญา” สามารถหยั่งรู้สรรพสิ่งทั้งปวงตามความเป็นจริง โดยไม่มีมายาหรือสิ่งหลอกลวงใด ๆ มาปิดบังดวงตา

(บุญมี แท่นแก้ว, 2543: 11)

จากข้อความข้างต้น สังเกตได้ว่าปัญญานั้นอยู่กับหลักการคิดพิจารณาจนไปสู่การปฏิบัติถูกปฏิบัติชอบ โดยเริ่มตั้งแต่คิดพิจารณาด้วยปัญญาสัมปทา การปฏิบัติศีล สมาธิ ปัญญาด้วยปัญญาสิกขา การกำจัดกิเลสด้วยปัญญาวิมุตติ และความสามารถหยั่งรู้ทุกสิ่งด้วยปัญญาจักษุ อันจะนำไปสู่ความเจริญ ความจริงและความสุข ซึ่งสอดคล้องกับพระปราโมทย์ ปาโมชฺโช ที่กล่าวว่า ปัญญาในทางศาสนาคือเครื่องแก้ทุกข์ด้วยการรู้ขณะของตนและสังคมหรือเข้าใจตน เข้าใจชีวิตและเข้าใจโลกดังนี้

ปัญญาในทางพุทธศาสนาเป็นเครื่องแก้ทุกข์ ด้วยการรู้ทันตนเอง รู้ทันชีวิต รู้ทันโลก ปัญญาเป็นเครื่องนำประโยชน์สุขมาสู่ตนเองและผู้อื่นโดยแท้ หรือจะกล่าวว่าปัญญาเป็นบ่อเกิดแห่งสันติสุขก็ได้ และคำว่าสันตินี้อย่างประณีตถึงที่สุดก็คือนิพพาน ดังนั้น คนที่ไม่จบปริญญา ไม่ร่ำรวย ไม่ฉลาดแกมโกง ก็สามารถมีปัญญาได้คือ สามารถดำรงชีวิตอย่างมีสันติสุขแล้วเจือจานความสุขนั้นไปสู่คนอื่นและสัตว์อื่น ในขณะที่ผู้มี “ปัญญา” ทางโลก ๆ นั้นอาจจะหาความสุขไม่ได้เลย เพราะมัวแต่หาสิ่งอื่น เช่น หาเงิน หาอำนาจหาชื่อเสียงเกียรติยศ และหาความสะดวกสบาย ฯลฯ จนลืมไปว่า ที่ตนเที่ยวแสวงหาอยู่นั้น ลึก ๆ แล้ว ตนกำลังเที่ยวแสวงหาความสุขอยู่นั่นเอง แต่หาเท่าไหร่ก็หาไม่พบ เพราะขาดปัญญาในการเข้าใจตนเอง เข้าใจชีวิต และเข้าใจโลกนั่นเอง (พระปราโมทย์ ปาโมชฺโช, 2551: 88)

ส่วนบุญมี แท่นแก้ว ได้อธิบายความหมายของปัญญาเพิ่มเติมโดยสามารถสรุปได้ว่า "ปัญญา" หมายถึง ความรู้ทั่ว ซึ่งมีคำที่มีความหมายใกล้เคียงกันอีก 2 คำคือ สัญญา หมายถึง ความรู้จัก ส่วนวิญญาณหมายถึง ความรู้แจ้ง ทั้งหมดนี้จัดเป็นความรู้ แต่สัญญาเป็นเพียงการรู้จักอารมณ์ว่ารูปนั้นเป็นเช่นไร ไม่สามารถนำไปสู่ความเข้าใจทางไตรลักษณ์ทั้งสามลักษณะได้ ส่วนการรู้อารมณ์ของวิญญาณเป็นส่วนที่ทำให้เกิดความเข้าใจในเรื่องไตรลักษณ์ได้ ดังตัวอย่างอุปมาเหมือนคน 3 คนที่เรียนรู้เรื่องเงินเหรียญ ดังข้อความว่า

คนที่ 1 เปรียบเหมือนทารกยังไม่เดียงสาจะรู้เพียงความงามแปลก ๆ ยาวหรือกลม สั้น สี่เหลี่ยมของเงินเหรียญนั้นเท่านั้น

คนที่ 2 รู้ว่าสิ่งที่เขาสมมติเรียกกันว่าเป็นเหรียญนี้สามารถชำระหนี้หรือซื้อของได้ตามกฎหมาย แต่ยังไม่สามารถแยกแยะได้ว่าเหรียญเงินนี้แท้หรือปลอม ปนด้วยโลหะอื่นหรือไม่

คนที่ 3 เป็นเหรัญญิกหรือขุนคลังจะรู้ได้ทุกอย่างทุกประการ แม้มองดูเหรียญเงินนั้นก็จะรู้หรือฟังเสียงเมื่อเคาะดูก็รู้ได้ แม้ชั่งหรือจับดูก็รู้

(บุญมี แท่นแก้ว, 2543: 12)

ดังนั้น จากตัวอย่างข้างต้นการรู้ในระดับปัญญาหรือผู้มีปัญญานั้นย่อมเหนือกว่า การรู้ในระดับสัญญาและการรู้แจ้งในระดับวิญญาณ หากผู้นั้นมีปัญญาที่แท้จริงย่อมสามารถรู้ได้ว่าสิ่งใดคือสัญญาและสิ่งใดคือวิญญาณ

ในขณะที่พระปราโมทย์ ปราโมชฺโช ได้อธิบายเพิ่มเติมว่า "ปัญญา" จะนำพาผู้ปฏิบัติไปสู่ความหลุดพ้นจากการยึดมั่นถือมั่นในรูปนามได้ โดยมีความหมายและลักษณะปัญญาตามพระปริยัติคัมภีร์อภิธัมมัตถสังคหะ ปริจเฉทที่ 2 ได้แก่ ปัญญาเจตสิกหรือปัญญินทรียเจตสิก อันเป็นเจตสิกที่มีความรู้เป็นใหญ่ปกครองซึ่งสหชาตธรรมหรือองค์ธรรมที่เกิดร่วมกันทั้งปวง ดังลักษณะของปัญญาเจตสิกต่อไปนี้

ปัญญาเจตสิก

(1) มีความรู้แจ้งซึ่งสภาวธรรมคือรู้แจ้งความจริงของรูปนาม เป็นลักษณะ

(2) มีการกำจัดความมืดของโมหะ (โมหันธการวิทฺธํสน) คือขจัดความหลงผิดในรูปนามเป็นหน้าที่หรือเป็นกิจ

(3) มีความไม่หลง (อสัมโมหะ) คือ มีความรู้ถูกเข้าใจถูก จนไม่หลงอยากไม่หลงยึดถือรูปนามเป็นผลหรือเป็นรส

(4) มีสัมมาสมาธิ คือ ความตั้งมั่นของจิตในการรู้อารมณ์รูปนาม เป็นเหตุใกล้ให้เกิด (พระปราโมทย์ ปาโมชฺโช, 2551: 89)

นอกจากนี้ บุญมี แท่นแก้ว ได้แบ่งปัญญาออกเป็น 4 ความหมาย โดยยึดญาณในอริยสัจเป็นหลักและมีคำอธิบายดังนี้

1. ความรู้ปรารภทุกขสัจ เพราะถือว่าทุกข์คือ สภาวะที่ทนได้ยากยิ่งซึ่งถือกันว่าเป็นความจริงอย่างยิ่ง จัดเป็นปัญญาหรือญาณในทุกข์

2. ความรู้ปรารภทุกขสมุทัย เพราะเป็นสาเหตุให้เกิดความทุกข์ ได้แก่ อวิชชา ตัณหา อุปาทาน ที่เรียกว่า “กิเลส” อันเป็นเหตุให้เกิดทุกข์จัดว่าเป็นความจริง ข้อนี้จัดเป็นปัญญาหรือญาณในทุกขสมุทัย

3. ความรู้ปรารภทุกขนิโรธ เพราะเป็นวิธีการดับทุกข์ที่เรียกว่า “นิพพาน” ซึ่งเป็นความจริง จัดเป็นปัญญาหรือญาณในทุกขนิโรธ

4. ความรู้ปรารภทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา เพราะเป็นทางดำเนินเพื่อความดับทุกข์ได้จะต้องอาศัยอริยมรรคมีองค์ 8 ประการมีสัมมาทิฏฐิ ได้แก่ มีความเห็นถูกต้องเป็นต้น ซึ่งเป็นความจริง จัดเป็นปัญญาหรือญาณในทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา

ปัญญาในที่นี้ จึงหมายถึง ปัญญาที่จะพาให้ผู้ปฏิบัติเข้าถึงความหลุดพ้นจากความถือมั่นในรูปนาม โดยเบื้องต้นสามารถทำลายความเห็นผิดว่ารูปนามเป็นตัวเราของเราลงได้และเบื้องปลายสามารถถอดถอนความถือมั่นในรูปนามลงได้ (บุญมี แท่นแก้ว, 2543: 12) นำไปสู่การจำแนกปัญญานั้น สามารถจำแนกได้หลายลักษณะ เช่น การจำแนกตามองค์ความรู้ การจำแนกตามที่มาของปัญญาหรือแหล่งกำเนิดของปัญญา การจำแนกตามสภาวธรรมและการจำแนกตามปราชญ์แห่งพุทธศาสนาดังต่อไปนี้

การจำแนกปัญญาตามตัวขององค์ความรู้

(1) กัมมสกตาปัญญา คือ ปัญญารู้เรื่องกรรม คือ รู้ว่ามีการทำกรรม และมีผลของกรรม

(2) วิปัสสนาปัญญา คือ ปัญญารู้ความจริงของรูปนาม ว่ารูปนามมีลักษณะเป็นไตรลักษณ์

(3) โลกุตรปัญญา คือ ปัญญาเข้าถึงธรรมที่พ้นจากรูปนาม ได้แก่ มรรคผลนิพพาน (พระปราโมทย์ ปาโมชฺโช, 2551: 89)

การจำแนกปัญญาตามที่มาของปัญญา

การจำแนกปัญญาตามที่มาของปัญญาโดยพระปราโมทย์ ปาโมชฺโชนั้น มีความสอดคล้องกับ บุญมี แท่นแก้ว ที่แบ่งปัญญาตามหลักที่มาคือ ปัญญาจากการคิด การฟังและการฝึกฝน ดังนี้

(1) สุตตมยปัญญา คือ ปัญญาที่เกิดจากการรับการถ่ายทอดความรู้จากผู้อื่นผ่านทางการฟังและการอ่าน เป็นต้น

(2) จินตามยปัญญา คือ ปัญญาที่เกิดจากการคิดพิจารณาอย่างแยบ-คาย

(3) ภาวนามยปัญญา คือ ปัญญาที่เกิดจากการเจริญสติรู้รูปนามอันเป็นปัจจุบันอารมณ์ (พระปราโมทย์ ปาโมชฺโช, 2551: 89)

โดย บุญมี แท่นแก้ว ได้อธิบายเพิ่มเติมถึงแหล่งเกิดความรู้ในพระพุทธศาสนาอาจจะสรุปได้ 3 แหล่งแห่งพุทธธรรม ดังที่พระพุทธเจ้าตรัสไว้ในเรื่องปัญญาว่า ปัญญาความรู้จะเกิดได้จาก 3 แหล่ง คือ สุตมยปัญญา จินตมยปัญญา ภาวนามยปัญญา โดยความรู้ที่ได้จากการฝึกฝนอบรมและพัฒนานั้น เป็นความรู้ที่เกิดจากประสบการณ์ปฏิบัติจริง ที่เรียกว่า “ภาวนามยปัญญา” นั้น เป็นความรู้ที่ถูกต้องที่พระพุทธองค์ได้ให้ความสำคัญ สามารถเปรียบได้กับทฤษฎีอัชฌัตติกญาณ ดังข้อความว่า *“ทฤษฎีสัญชาตญาณนิยมหรือสหัชญาณนิยม หรืออัชฌัตติกญาณนิยม หมายถึง ความรู้ที่เกิดมาแต่กำเนิด ความรู้เกิดมาพร้อมกับเกิดของมนุษย์ หรือความรู้ที่เกิดขึ้นเอง เปิดเผยขึ้นมาเอง เพราะอาศัยจิตที่พัฒนาฝึกฝนจึงเกิดความรู้แจ้งชัดเจนโดยตรงไม่ต้องอาศัยสิ่งอื่นหรือผู้อื่นสั่งสอนหรือชี้แนะให้”* (บุญมี แท่นแก้ว, 2543: 22)

โดยการอบรมปัญญาให้เกิดขึ้นจะต้องอาศัยธรรม 3 ประการแห่งไตรสิกขาคือ ศีล สมาธิ ปัญญาตามลำดับ ซึ่งธรรมเหล่านี้จะต้องสัมพันธ์กันจึงจะเกิดปัญญาได้จริง ดังที่พระพุทธเจ้าตรัสไว้ในมหาปรินิพพานสูตร มหาวรรค ทีฆนิกายมีความหมายว่า เมื่อศีลและสมาธิดีจะส่งผลไปสู่ปัญญาที่ดีอันจะทำให้จิตหลุดพ้นได้ ประเภทของปัญญาทางศาสนานั้นสามารถแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มคือ กลุ่มที่ปัญญาเกิดจากทางสายเลือดหรือโดยกำเนิดและกลุ่มที่ปัญญาเกิดจากการเรียนรู้ ดังข้อความว่า

> *ศีลเมื่อได้อบรมดีแล้ว สมาธิย่อมมีผลานิสงส์มาก เมื่อสมาธิอบรมดีแล้ว ปัญญาย่อมมีอานิสงส์มาก ปัญญาเมื่ออบรมได้ดีแล้ว จิตย่อมหลุดพ้นจากอาสวะกิเลสได้" ในพระพุทธศาสนาจะเน้นไปที่กำเนิดหรือแหล่งการเกิดปัญญา โดยแยกออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่*
>
> *1. ปัญญาที่เกิดเองโดยพันธุกรรมหรือโดยสายเลือดเรียกว่า "สชาติกปัญญา"*
>
> *2. ปัญญาที่เกิดภายหลัง โดยอาศัยการศึกษาเล่าเรียน อาศัยประสบการณ์ สิ่งแวดล้อม ตลอดทั้งการฝึกฝนอบรมเรียกว่า "ปรหาริกปัญญา" ปัญญาประเภทนี้พระพุทธศาสนาถือว่ามีความสำคัญมาก*
>
> (บุญมี แท่นแก้ว, 2543: 13)

ฉะนั้น ปัญญาที่สามารถปล่อยวางความถือมั่นในรูปนามและมีความรู้จริงของรูปนามได้นั้น คือ วิปัสสนาปัญญาที่เกิดจากการภาวนามยปัญญา เพราะไม่ใช่เพียงการอ่าน การฟังและการคิด

การจำแนกปัญญาตามสภาวธรรม

การจำแนกปัญญาตามสภาวธรรมนั้น เป็นเพราะปัญญามีลักษณะอย่างเดียวคือ ความตรัสรู้สภาวะแห่งธรรม จึงทำให้แบ่งออกเป็น 2 ระดับคือ ระดับที่มีกิเลสกับไม่มีกิเลส ปัญญา 2 ระดับนี้บางครั้งเรียกว่า "รูปาวัฏฐาปนปัญญา" หมายถึงปัญญาในการกำหนดรูปขันธ์กับ "นามาวัฏฐาปนปัญญา" หมายถึง ปัญญาในการกำหนดอรูปขันธ์ 4 แห่ง ในการจะเริ่มทำวิปัสสนาดังนี้

> *1. โลกิยปัญญา อันหมายถึง ปัญญาของปุถุชนหรือปัญญาของชาวโลก ปัญญาอย่างนี้บางทีเรียกว่า "สาสวปัญญา" เพราะเป็นปัญญาของผู้ยังมีอาสวะกิเลสอยู่*

2. อนาสวปัญญา อันหมายถึง ปัญญาของผู้ไม่มีกิเลสหรือหมดกิเลสแล้ว (บุญมี แท่นแก้ว, 2543: 13)

การจำแนกปัญญาตามปราชญ์แห่งพุทธศาสนา

การจำแนกตามปราชญ์ทางพระพุทธศาสนานั้น แบ่งปัญญาออกเป็น 3 อย่างคือ ปัญญาที่ยังมีความยึดมั่น ทั้งในรูปและไม่มีรูปเป็นอารมณ์และปัญญาในระดับนิพพาน ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ปราชญ์ทางพระพุทธศาสนากล่าวว่า ปัญญาแบ่งออกเป็น 3 อย่างคือ

1. ปริตรตารัมมณปัญญาหมายถึงปัญญาที่ปรารภธรรมทั้งหลายอันเป็นกามาวจร คือยังมีความยึดมั่นในความใคร่ความรักความพอใจในอารมณ์อยู่

2. มหัคคตารัมมณปัญญาหมายถึงปัญญาที่ปรารภธรรมทั้งหลายอันเป็นรูปาวจร คือยังมีความยึดมั่นในรูปและอรูปาวจร คือยังมีความยึดมั่นในสิ่งที่มีรูปและสิ่งที่ไม่มีรูปเป็นอารมณ์อยู่ ปัญญาทั้งสองอย่างนี้จัดเป็นโลกิยวิปัสสนาปัญญา

3. อัปปมาณารัมมณปัญญาหมายถึงปัญญาที่ปรารภพระนิพพานอย่างเดียวจัดเป็น "โลกุตตรวิปัสสนาปัญญา" เพราะเป็นมรรคปัญญา จริงอยู่มรรคปัญญานั้นแม้จะมิได้ยึดไตรลักษณ์มีความไม่เที่ยงแท้แห่งสังขารทั้งหลาย เป็นต้น ก็เรียกว่า "วิปัสสนา" ได้ เพราะเต็มไปด้วยวิปัสสนากิจหรือเพราะเห็นอย่างวิเศษ ซึ่งลักษณะอันแท้จริงแห่งพระนิพพานแล้ว

(บุญมี แท่นแก้ว, 2543: 15)

องค์ประกอบที่ 2 ความรู้

ความรู้เป็นอีกปัจจัยสำคัญที่เกิดจากคิดโดยใช้ปัญญาในการเข้าถึงความรู้หรือทำความรู้ให้ปรากฏขึ้น ดังมีการอธิบายถึงแหล่งกำเนิดความรู้ การจำแนกระดับความรู้ในพุทธปรัชญาที่อธิบายถึงความรู้ที่เกิดจากการหยั่งรู้ ความรู้กิจในอริยสัจหรือกิจญาณอันมีหน้าที่กำจัดกิเลส

แหล่งกำเนิดและการจำแนกระดับความรู้

ชัยวัฒน์ อัตพัฒน์ จากหนังสือญาณวิทยา (ทฤษฎีความรู้) ได้อธิบายถึงแหล่งกำเนิดความรู้ที่ระบุไว้ชัดเจนในพระไตรปิฎกบาลีเล่มที่ 20 หน้า 241 มีอยู่ 3 แห่งคือ สุตมยปัญญา ความรู้เกิดจากการฟัง จินตมยปัญญา ความรู้ที่เกิดจากการคิดหาเหตุผลและภาวนามยปัญญา ความรู้ที่เกิดจากการฝึกฝนอบรมให้เข้าใจสิ่งใดสิ่งหนึ่งจนเกิดความซาบซึ้ง ฉับไว (พระไตรปิฎกบาลีเล่มที่ 20 อ้างถึงในชัยวัฒน์ อัตพัฒน์, 2555: 227-228) โดยมีการรับรู้ผ่านทางประสาทสัมผัส (the perceptual) เหตุผล (the logical) และสัญชาตญาณ (the intuitive) ดังการจำแนกระดับความรู้ต่อไปนี้

ระดับความรู้และการจำแนกความรู้

บุญมี แท่นแก้ว จากหนังสือญาณวิทยา (ทฤษฎีความรู้) ได้อธิบายถึงการลำดับการเรียนรู้หรือจำแนกความรู้ของมนุษย์แบ่งออกเป็น 6 ระดับในพุทธปรัชญา ซึ่งสอดคล้องกับลักษณวัต ปาละรัตน์ จากหนังสือพุทธญาณวิทยาที่ได้กล่าวถึงข้อสรุปของศาสตราจารย์แสง จันทร์งามและเดือน คำดี ที่มาจากหนังสือพุทธปรัชญา ถึงระดับความรู้ในพุทธปรัชญาสามารถแบ่งออกเป็น 6 ระดับ ดังข้อความว่า

1. ความรู้ระดับวิญญาณ (Consciousness)

2. ความรู้ระดับสัญญา (Perception)

3. ความรู้ระดับทิฏฐิ (View, Conception, Idea)

4. ความรู้ระดับอภิญญา (Extrasensory Perception)

5. ความรู้ระดับญาณ (Intuitive Insight)

6. ความรู้ระดับ "ตรัสรู้" หรือสัมโพธิ (Enlightenment)

(แสง จันทร์งามและเดือน คำดี อ้างถึงใน ลักษณวัต ปาละรัตน์, 2554: 88)

โดย บุญมี แท่นแก้ว ได้อธิบายเพิ่มเติมความรู้ในระดับญาณว่า เป็นความรู้ที่ปรากฏชัดเจนในทุก ๆ ส่วน มักเกิดขึ้นเฉพาะภายในบุคคลของผู้รู้ญาณ โดยอาศัยประสบการณ์ทางจิต ดังข้อความว่า

ความรู้ระดับนี้เป็นความรู้ที่พัฒนาขึ้นมาจากความรู้ระดับทิฏฐิ กล่าวคือ ความรู้ระดับทิฏฐินั้นยังคลุมเครือ ไม่แจ่มแจ้งพอแต่ความรู้ในระดับ

ญาณนี้จะปรากฏชัดเจน เป็นความรู้ที่แจ่มชัด รู้หมดทุกอย่างหรือทุกส่วนไม่ใช่จะรู้เฉพาะส่วนใดส่วนหนึ่ง เป็นความรู้ที่สมบูรณ์ยิ่ง เป็นผลที่เกิดขึ้นเฉพาะตัวภายในของผู้รู้ญาณ เป็นการเรียนรู้โลกของตน โดยอาศัยประสบการณ์แบบญาณพิเศษหรือแบบประสบการณ์ทางจิตโดยตรง (บุญมี แท่นแก้ว, 2543: 43)

บุญมี แท่นแก้ว ยังได้อธิบายความรู้ระดับสัมมาสัมโพธิญาณ (enlightenment) ว่าเป็นความรู้ระดับญาณขั้นสูงในทางพุทธปรัชญา จะขึ้นถึงระดับได้ก็ต่อเมื่อมีปัจจัย 3 ประการคือ ความสมบูรณ์ในมรรคแปด ความรู้ระดับญาณที่สมบูรณ์และรวมถึงการเปลี่ยนแปลง 5 ประการ ประกอบด้วย ปัญญา จิต อารมณ์ ทัศนคติและพฤติกรรม ซึ่งถือว่าเป็นความรู้ในระดับพระพุทธเจ้า ดังข้อความว่า

เป็นความรู้ระดับญาณนั่นเอง แต่เป็นญาณขั้นสูงสุดในพุทธปรัชญา ความรู้ระดับนี้จะเกิดขึ้นต่อเมื่อมีเงื่อนไข 3 ประการคือ

1. ได้ปฏิบัติตามอริยมรรคมีองค์ 8 ครบถ้วนบริบูรณ์แล้วด้วยดี

2. มีความรู้ระดับญาณเกิดขึ้นแล้วโดยสมบูรณ์

3. เกิดความเปลี่ยนแปลงครบทั้ง 5 ประการ คือ

- เปลี่ยนแปลงทางปัญญา

- เปลี่ยนทางคุณภาพจิต

- เปลี่ยนทางอารมณ์

- เปลี่ยนแปลงทางทัศนคติ

- เปลี่ยนแปลงทางพฤติกรรม

ความรู้ระดับสัมมาสัมโพธิญาณนี้ จัดเป็นญาณรวบยอด เป็นญาณสูงสุด เป็นความรู้ของสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าและอรหันต์ทั้งปวง

(บุญมี แท่นแก้ว, 2543: 43-44)

ส่วนลักษณวัต ปาละรัตน์ ได้อธิบายว่าทรรศนะของพุทธปรัชญา ประสบการณ์นั้นถือว่าเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในฐานะเป็นที่มาหลักของความรู้ และเนื่องจาก “ประสบการณ์” ในฝ่ายพุทธมีอยู่ 2 ทางคือ ประสบการณ์ทางประสาทสัมผัสอันเป็นประสบการณ์ทางกายและประสบการณ์ที่เหนือ

ประสาทสัมผัสอันเป็นประสบการณ์ทางจิต ดังนั้น หากเราใช้ประสบการณ์เป็นเกณฑ์ในการจำแนกความรู้ ความรู้ก็จะแบ่งได้เป็น 2 ระดับคือ ความรู้ทางประสาทสัมผัส (experiential knownledge) และความรู้ที่เหนือประสาทสัมผัส (intuitive knownledge) หรือความรู้ด้วยญาณหยั่งรู้ที่ทางฝ่ายพุทธเรียกว่า “ญาณทัสสนะ” (ลักษณวัต ปาละรัตน์, 2554: 105)

นอกจากนี้ เดือน คำดี อธิบายว่า ความรู้ระดับญาณ (intuitive insight) เป็นความรู้ระดับที่สามารถหยั่งรู้สภาวะแห่งความจริงที่เป็นปรากฏการณ์พื้นฐานตามความเป็นจริง และมีความสัมพันธ์ที่เชื่อมโยงกับภาคปฏิบัติโดยตรง ซึ่งเป็นระดับความรู้เป็นผลของการปฏิบัติตามหลักมรรคมีองค์แปด หรือเป็นผลแห่งการปฏิบัติตามไตรสิกขา อันได้แก่ ศีล สมาธิและปัญญา ซึ่งมีสมาธิเป็นฐานแห่งการเกิดขึ้นของความรู้ในระดับนี้ ขั้นตอนแห่งการเจริญก้าวหน้าของความรู้นี้ เรียกว่า วิปัสสนาญาณมี 9 ขั้นตอน (เดือน คำดี, 2534: 132)

ในขณะที่ ชัยวัฒน์ อัตพัฒน์ ได้จำแนกระดับความรู้ออกเป็น 4 ระดับคือ วิญญาณ สัญญา ทฤษฎีและญาณเท่านั้น ซึ่งต่างจากการแบ่งของ บุญมี แท่นแก้ว ลักษณวัต ปาละรัตน์ ศาสตราจารย์แสง จันทร์งามและเดือน คำดี โดยมิได้จำแนกความรู้ระดับอภิญญาและความรู้ระดับสัมมาสัมโพธิญาณดังนี้

> *ระดับของความรู้ตามที่พุทธปรัชญาได้แบ่งไว้นั้น มีหลายระดับตามความรู้หรือการรับรู้ของบุคคลต่อโลกภายนอกหรือภายในแล้วแต่กรณี ซึ่งพอสรุปได้ดังนี้*
>
> *1. ความรู้ระดับวิญญาณ (Consciousness) ได้แก่ การรับรู้ทางอินทรีย์ทั้ง 6 เช่น ตา หู จมูก ลิ้น กายและใจ เป็นความรู้ระดับพื้นฐาน*
>
> *2. ความรู้ระดับสัญญา (Perception) คือ ความรู้ที่เกิดจากการกำหนดหมายบันทึกไว้หรือจำไว้เป็นวัตถุดิบของความคิดต่อ ๆ ไป ทำให้มีการรู้จักจำได้ รู้ เข้าใจและคิดได้ยิ่ง ๆ ขึ้นไป*
>
> *3. ความรู้ระดับทฤษฎี (Dogmatism) ได้แก่ ความเข้าใจตามแนวความคิดของตนเป็นความรู้ที่สรุปลงเป็นความเห็นหรือทฤษฎี (ทัศนะ) อย่างใดอย่างหนึ่ง*

> *4. ความรู้ระดับญาณปัญญาหรืออภิญญา (Intuitive Insight) ได้แก่ ความรู้ที่เกิดจากการหยั่งรู้ เป็นความรู้บริสุทธิ์ เป็นเช่นเดียวกับแสงสว่างที่ผุดแจ้งกระจ่างขึ้น ทำให้มองเห็นธรรมชาติอันแท้จริงของสิ่งนั้น ๆ ตามที่มันเป็นจริง โดยไม่มีทัศนะส่วนตนหรือเหตุผลส่วนตัวเข้าไปเกี่ยวข้อง*
>
> *ดังนั้น ความรู้ระดับญาณหรือปัญญานี้ จึงเป็นความรู้ระดับสูงสุดหรือระดับสุดยอดของปัญญามนุษย์ ซึ่งมีผลทำให้มนุษย์เปลี่ยนแปลงบุคลิกภาพของเขาโดยสิ้นเชิง ซึ่งถือว่าเป็นจุดหมายสูงสุดของพุทธปรัชญา*
>
> (ชัยวัฒน์ อัตพัฒน์, 2555: 228-229)

จากการจำแนกระดับความรู้สามารถสรุปได้ว่า การจำแนกระดับตามความรู้ในพุทธปรัชญานั้น มีการจำแนกไว้อย่างครอบคลุมตั้งแต่ขั้นสัญญาจนถึงขั้นตรัสรู้ โดยระดับความรู้ที่สัมพันธ์กับทฤษฎีคือ ความรู้ระดับญาณ (intuitive insight) ก่อนเข้าสู่ระดับขั้นตรัสรู้คือ สามารถเกิดความหยั่งรู้สภาวะแห่งความจริง โดยผ่านการเจริญวิปัสสนาญาณ ดังที่ สุรพงษ์ โสธนะเสถียร กล่าวว่า *"ความรู้ต้องอาศัยกระบวนการฝึกฝนและพัฒนาความคิดที่มีพื้นฐานจากการเรียนรู้ (สิกขา) อันเป็นหนทาง (มรรค)ที่จะนำไปสู่ความรู้ความเข้าใจที่ถูกต้องหรือเป็นสัมมาทิฐิ การพัฒนาสัมมาทิฐิจึงเป็นสาระสำคัญในการพัฒนาปัญญาซึ่งสติปัญญาจะเป็นปัจจัยหลักที่นำไปสู่องค์ความรู้ที่แท้จริงและสัจจะต่อไป"* (สุรพงษ์ โสธนะเสถียร, 2554: 514)

ดังนั้น ปัญหาทางพุทธศาสนาต้องแก้ไขโดยอาศัยการใช้ปัญญาอย่างลึกซึ้ง เพื่อให้หลุดพ้นจากปัญหานั้นไปสู่ความรู้ที่เป็นสัจจะต่อไป โดยอาจสรุปเป็นแผนภาพรวมได้ดังนี้

ความรู้ในทางพุทธศาสนา

แหล่งที่มาตั้งอยู่ในความถูกต้อง → ไตรสิกขา → ความรู้
(ปัจจัยแห่งสัมมาทิฏฐิ) (อริยมรรค) (อริยสัจ)

ตารางที่ 2 ความรู้ในทางพุทธศาสนา

ที่มา: หนังสือวิทยปรัชญา (สุรพงษ์ โสธนะเสถียร, 2554: 521)

ความรู้ในอริยสัจ "กิจญาณ"

เดือน คำดี ได้อธิบายถึงกิจญาณในอริยสัจที่ทำหน้าที่ของความรู้ในอริยสัจ 4 สามารถสรุปได้ว่า การรู้กิจในอริยสัจเรียกว่า กิจญาณคือ ความรู้ซึ่งสามารถทำหน้าที่กำจัดกิเลสขั้นต่าง ๆ และนำไปสู่การบรรลุสัมมาสัมโพธิญาณหรือความรู้ขั้นสูงสุดในพุทธปรัชญาคือ ทุกข์ สมุทัย นิโรธ มรรค ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1. ทุกข์ หมายถึง รู้สภาวะที่เป็นทุกข์ ซึ่งจะต้องกำหนดรู้ตามสภาพที่แท้จริงของมันเรียกว่า กิจญาณในทุกข์

2. สมุทัย หมายถึง รู้สิ่งที่เป็นสาเหตุแห่งทุกข์ซึ่งจะต้องกำจัดเสียเรียกว่า กิจญาณในสมุทัย

3. นิโรธ หมายถึง รู้ภาวะดับทุกข์ ซึ่งจะต้องกระทำให้ประจักษ์แจ้งเรียกว่า กิจญาณในนิโรธ

4. มรรค หมายถึง รู้มรรค คือข้อปฏิบัติให้ถึงความดับทุกข์ ซึ่งจะต้องฝึกฝนปฏิบัติ เรียกว่ากิจญาณในมรรค (เดือน คำดี, 2534: 137)

กิจญาณในที่นี้ เป็นข้อปฏิบัติหนึ่งแห่งญาณ 3 อันเกี่ยวกับอริยสัจ 4 ซึ่งใช้เป็นเกณฑ์ในการวัดความตรัสรู้ โดยญาณ 3 นั้น เรียกชื่อเต็มว่า ญาณทัศนะ อันมีปริวัฏ 3 หมายถึงการหยั่งรู้ โดยมีส่วนประกอบต่อไปนี้

1. สัจญาณ หยั่งรู้สัจจะคือความหยั่งรู้อริยสัจ 4 แต่ละอย่างตามที่เห็น ๆ ว่านี้ทุกข์นี้ทุกขสมุทัยนี้ ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทาหรือว่าทุกข์คืออย่างนี้ ๆ เหตุแห่งทุกข์คืออย่างนี้ ๆ ภาวะดับทุกข์คืออย่างนี้ ๆ ทางแก้ไขดับทุกข์คืออย่างนี้ ๆ

2. กิจญาณ หยั่งรู้กิจ คือ ความหยั่งรู้หน้าที่ ที่จะต้องทำต่ออริยสัจ 4 แต่ละอย่างว่า ทุกข์ควรกำหนดรู้ สมุทัยควรละเสีย เป็นต้น

3. กตญาณ หยั่งรู้การอันทำแล้ว คือ ความหยั่งรู้ว่ากิจอันจะต้องทำในอริยสัจ 4 แต่ละอย่างนั้นได้ทำเสร็จแล้ว คือรู้ว่า ทุกข์ควรกำหนดรู้ ก็ได้กำหนดรู้แล้ว สมุทัยควรละ ก็ได้ละแล้ว นิโรธควรทำให้แจ้ง ก็ได้ประจักษ์แจ้งแล้ว มรรคควรปฏิบัติ ก็ได้ปฏิบัติแล้ว (เดือน คำดี, 2534: 137)

ญาณทัศนะตามความจริงแห่งอริยสัจ 4 ปรากฏขึ้นในพระองค์ครบปริวัฏ 3 อันมีอาการรู้แจ้ง 12 ประการแล้ว พระพุทธองค์จึงบรรลุอนุตรสัมมาสัมโพธิญาณ เพราะหลักญาณทัศนะ 12 ประการนี้มักใช้เป็นเกณฑ์ตรวจสอบความสำเร็จแห่งการปฏิบัติมุ่งสู่การบรรลุ ตั้งแต่ชั้นโสดาปัตติมรรคขึ้นไปจนกระทั่งชั้นอรหันต์ ดังตารางสรุปหลักญาณทัศนะ 12 อาการได้ดังนี้

อริยสัจ 4 / ญาณ 3	**สัจญาณ**	**กิจญาณ**	**กตญาณ**
ทุกข์	รู้ว่า ทุกข์คือความจริง	รู้ว่า ทุกข์นี้ควรกำหนดรู้	รู้ว่า ทุกข์นี้กำหนดรู้แล้ว
สมุทัย	รู้ว่า ตัณหาเป็นเหตุแห่งทุกข์	รู้ว่า สมุทัยนี้ควรละเสีย	รู้ว่า สมุทัยนี้ได้ละแล้ว
นิโรธ	รู้ว่า นิพพานเป็นสภาวะดับทุกข์	รู้ว่า นิโรธควรทำให้แจ้ง	รู้ว่า นิโรธนี้ได้ทำให้แจ้งแล้ว
มรรค	รู้ว่า มรรคมีองค์ 8 เป็นทางดับทุกข์	รู้ว่า มรรคมีองค์ 8 ควรปฏิบัติ	รู้ว่า มรรคมีองค์ 8 ได้เจริญแล้ว

ตารางที่ 3 ตารางสรุปหลักญาณทัศนะ 12 อาการ

ที่มา: หนังสือพุทธปรัชญา (เดือน คำดี, 2534: 138)

กล่าวโดยสรุป ความรู้ที่แท้จริงของมนุษย์นั้น มิได้ขึ้นอยู่กับการรับรู้ข้อมูลจากประสาทสัมผัสหรือจากประสบการณ์เท่านั้น แต่อยู่ที่การใช้ความคิดตามหลักเหตุผล เพราะความรู้และความจริงอยู่ในตัวมนุษย์ตั้งแต่กำเนิด หากเราใช้ปัญญาที่ขัดเกลาแล้วคิดตามหลักเหตุผล ความรู้ก็จะปรากฏออกมาให้เห็นเป็นจริงได้ ดังที่วิทย์ วิศทเวทย์ ได้ยกตัวอย่างเรื่องน้ำว่า *“น้ำมันมีอยู่ใต้ดินตามธรรมชาติแล้ว ถ้าเราขุดถูกวิธีเราก็จะได้มันมาใช้ ปัญญาก็เหมือนกันถ้ามันคิดถูกเหตุผลมันก็จะได้ความจริงออกมา น้ำมันมีอยู่เดิมตามธรรมชาติฉันใดความจริงก็มีอยู่ดั้งเดิมแล้วในธรรมชาติฉันนั้นเพียงแต่ว่าน้ำมันซึ่งเป็นวัตถุธรรมนั้นเอาจนหมดได้ แต่ความจริงนั้นไม่รู้หมด”* (วิทย์ วิศทเวทย์, 2520: 98)

อัชฌัตติกญาณหรือสัญชาตญาณมีส่วนสำคัญมากกับการสร้างสรรค์งาน เพราะจะช่วยให้เราพบกับความจริงของสิ่งต่าง ๆ อันเป็นความรู้ขั้นละเอียดอ่อนและอยู่เหนือความเป็นเหตุผล เป็นระดับขั้นของจิตขั้นสูงและมีระเบียบวินัย จึงทำให้เกิดความรู้กระจ่างขึ้น ดังที่ ชัยวัฒน์ อัตพัฒน์ ได้สรุปทัศนะและคำอธิบายของ ดร.ราธกฤษณัน นักปรัชญาที่มีชื่อเสียงของอินเดีย ไว้ว่า *"ธรรมชาติและลักษณะอันแน่นอนของสัญชาตญาณด้วยเหตุผลต่าง ๆ และหนึ่งในนั้นท่านได้กล่าวไว้ว่า งานที่มีความสำคัญและงานประเภทสร้างสรรค์ต้องอาศัยสัญชาตญาณ"* (ชัยวัฒน์ อัตพัฒน์, 2555: 146)

นอกจากนี้ ดร.ราธกฤษณัน ยังกล่าวอีกว่า ความเพียรพยายามทางสติปัญญาและการลองผิดลองถูก ไม่ส่งผลและเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ ดังข้อความว่า

> *มันเกิดขึ้นแก่เราชั่วแวบหนึ่งเท่านั้น คือ มีแสงสว่างเกิดขึ้นในดวงจิตที่มีสัญชาตญาณเมื่อปราศจากดวงจิตที่มีสัญชาตญาณแล้ว มนุษย์ก็ยังมีความคิดโง่ ๆ อยู่นั่นแหละ เพราะว่าความคิดที่สำคัญทั้งหมดเกิดขึ้นมาจากความรู้อันแจ่มแจ้งแบบสัญชาตญาณนั่นเอง และเป็นเพราะความรู้ดังกล่าวนี้เองทำให้คนเราได้กลายเป็นนักวิทยาศาสตร์ผู้มีความคิดสร้างสรรค์ นักปรัชญา และศิลปินผู้มีชื่อเสียง*
>
> (ราธกฤษณัน อ้างถึงใน ชัยวัฒน์ อัตพัฒน์, 2555: 153-154)

ดังนั้น งานสำคัญและงานประเภทการสร้างสรรค์ต้องอาศัยอัชฌัตติกญาณ เป็นขบวนการความคิดที่มิอาจหยุดนิ่งทางความคิดอันมีผลสืบเนื่องมาจากสัญชาตญาณเกิดจากความอัจฉริยะที่เราจะเข้าใจได้ โดยอาศัยสติปัญญาอย่างต่อเนื่อง หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นพรประเสริฐที่พระเจ้าทรงมอบให้แก่ทุกคนมาแต่กำเนิด การใช้เหตุผลในขอบข่ายของวิทยาศาสตร์ กวีนิพนธ์ คณิตศาสตร์และศิลปะเป็นผลที่เกิดมาจากการทำงานของบุคคลที่มีความสามารถและความอัจฉริยะ โดยขั้นตอนการเข้าถึงอัชฌัตติกญาณและกระบวนการความคิดสร้างสรรค์นั้นมีขั้นตอนในลักษณะเดียวกัน กล่าวคือขบวนการของอัชฌัตติกญาณนั้นมี 4 ขั้นตอนคือ การตระเตรียม (preparation) การฟักตัว (ความรู้) (incubation) การทำให้กระจ่างแจ้ง (illumination) การพิสูจน์ (verification) (ชัยวัฒน์ อัตพัฒน์, 2555: 149) ซึ่งมีความสอดคล้องกับกระบวนการเข้าถึงทฤษฎีการสร้างสรรค์ของนักทฤษฎีหลายคนดังขั้นตอนในกระบวนการความคิดสร้างสรรค์อย่างเช่น วัลลัส (Wallas) และทอร์เรนซ์ (Torrence) ที่กล่าวไว้ว่ามี 4 ขั้นตอนคือ *"ขั้นที่ 1 ขั้นเตรียม (Preparation) ขั้นที่ 2 ขั้นความคิดครุกรุ่นหรือระยะ*

ฟักตัว (Incubation) ขั้นที่ 3 ขั้นความคิดกระจ่างชัด (Lumination) ขั้นที่ 4 ขั้นทดสอบความคิดและพิสูจน์ให้เห็นจริง (Verification)" (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2548: 49) หรือแม้แต่การแบ่งขั้นตอนของทฤษฎีแห่งความคิดสร้างสรรค์ที่มีมากกว่า 4 ขั้นตอน เช่น ขั้นตอนของเทอเลอร์ (Talor) ที่มี 6 ขั้นตอน (ลักขณา สริวัฒน์, 2558: 167-168) ก็ตาม ยังคงปรากฏความสัมพันธ์ที่ใกล้เคียงหรืออยู่ในทิศทางเดียวกัน

ดังนั้น ความหมายและลักษณะของคำว่า "การตรัสรู้"หรือ"การบรรลุอนุตรสัมมาสัมโพธิญาณ" ดังกล่าวนี้ หากจะมองในกรอบของญาณวิทยา (epistemology) ตะวันตก พระพุทธศาสนาอาจจะจัดอยู่ในกลุ่มเดียวกันกับสำนักปรัชญาที่เรียกว่า "อัชฌัตติกญาณนิยม" (intuitionism) กล่าวคือ เป็นพวกที่เชื่อว่าการหยั่งรู้โดยตรงเป็นบ่อเกิดที่สำคัญที่สุดของความรู้ ความรู้แบบอัชฌัตติกญาณ (intuition) นี้เป็นความรู้จากภายใน กล่าวคือ เป็นความรู้แจ่มแจ้งชัดเจนด้วยการที่จิตเข้าไปสัมผัสหรือแทงทะลุกับสิ่งที่รู้นั้นโดยตรง แต่อย่างไรก็ตามประเด็นปัญหาว่าจริง ๆ แล้วญาณวิทยาของพุทธปรัชญาเป็นแบบใดนั้น ก็ยังคงเป็นที่ถกเถียงกันอยู่ของเหล่านักวิชาการตามการตีความที่แตกต่างกันออกไป ระหว่างแบบประสบการณ์นิยม (empiricism) แบบปฏิบัตินิยม (pragmatism) และแบบเหตุผลนิยม (rationalism) เช่น ทัศนะของ ราธกฤษณัน (S. Ramakrishnan) เป็นต้น

โดยเชื่อว่าพื้นฐานที่สำคัญของญาณวิทยาแบบพุทธอยู่ที่การรับรู้หรือการประจักษ์ความจริงด้วยประสบการณ์ของตนเองโดยตรงที่เรียกว่าอัตตประจักษ์ ดังนั้น ญาณวิทยาของพุทธปรัชญาจึงมีแนวโน้มเป็นแบบประสบการณ์นิยม ส่วนทัศนะของ ลักษณ์วัต ปาละรัตน์ ที่เชื่อว่า

> *การหยั่งรู้" (intuition) ของฝ่ายพุทธนั้นต่างจากการหยั่งรู้ตามความหมายที่ใช้กันทั่วไปในทางตะวันตก เพราะมันไม่ได้เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นเองในลักษณะที่ไม่สามารถอธิบายได้ แต่มันเป็นไปตามเหตุปัจจัย (causal) ในแง่ที่ว่าการหยั่งรู้นั้นเป็นผลของการสะสมประสบการณ์ทางประสาทสัมผัสร่วมกับกระบวนการวิเคราะห์ สังเคราะห์จนถึงระดับหนึ่งที่จะทำให้เกิดความเข้าใจอย่างถ่องแท้ลึกซึ้ง และเกิดความรู้แบบเห็นแจ้งแทงตลอด เป็นการเข้าถึงและสัมผัสความจริงโดยตรง...แต่ในแง่ที่การรับรู้ทางจิตนี้มีประสบการณ์ทางประสาทสัมผัสเป็นที่มาและเป็นเงื่อนไขสำคัญ มันก็เป็นเหตุผลที่สำคัญอีกหนึ่งที่จะทำให้การหยั่งรู้แบบพุทธนั้นจัดเป็น "ประสบการณ์" ด้วย*
>
> (ลักษณวัต ปาละรัตน์, 2535: 322-323)

ส่วนราธกฤษณันตีความต่างออกไปว่าญาณวิทยาของพุทธเป็นแบบเหตุผลนิยม ดังข้อความว่า *"พระพุทธเจ้าทรงเป็นนักเหตุผลนิยมในแง่ที่ว่า พระองค์ศึกษาความเป็นจริงหรือประสบการณ์โดยไม่อ้างอิงถึงสิ่งที่เป็นวิวรณ์เหนือธรรมชาติและยังมองในแง่ที่ว่าพุทธปรัชญานั้นเป็นเหตุผลนิยมตามความหมายทางปรัชญาที่ตรงข้ามกับประสบการณ์นิยม จากการที่พระพุทธองค์ตรัสว่าต้องการที่จะประดิษฐานศาสนาที่มีเหตุผล"* (ราธกฤษณัน อ้างถึงใน ลักษณวัต ปาละรัตน์, 2535: 269)

ดังนั้น ทฤษฎีอัชฌัตติกญาณเป็นทฤษฎีแห่งปรัชญาที่สามารถนำมาสนับสนุนการอธิบายระดับความมีปรีชาญาณของพุทธองค์ ผู้ซึ่งฝึกจิตจนถึงขั้นตรัสรู้ ด้วยประสบการณ์ทางประสาทสัมผัสทั้งห้า ประกอบกับพระวุฒิปัญญาที่แก่กล้า จึงทำให้พระพุทธองค์เข้าถึงความจริงอย่างที่สุด อีกทั้งยังเกิดความรู้ขั้นสูงสุดในพุทธปรัชญา นอกจากนี้ ทฤษฎีดังกล่าว ยังมีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์งานเพราะงานสร้างสรรค์ต้องอาศัยขบวนการความคิด สติปัญญาอย่างต่อเนื่อง อีกทั้ง การลำดับขั้นตอนการเข้าถึงก็เช่นเดียวกันไม่ว่าจะเป็นการตระเตรียม การฟักตัว การกระจ่างแจ้งและการพิสูจน์ที่มีความสอดคล้องกับทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ อันจะนำไปสู่การอธิบายการสร้างสรรค์งานทางดุริยางคศิลป์ไทยที่จะกล่าวถึงในลำดับต่อไป

2.2.2 ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์

ความคิดสร้างสรรค์นับเป็นสิ่งสำคัญของมนุษย์ ที่เป็นความสามารถในการผลักดันความเจริญก้าวหน้าด้านต่าง ๆ ของมนุษย์และสังคม ด้วยการใช้ความคิด จินตนาการ จนสามารถสร้างสิ่งใหม่ อันเป็นประโยชน์ที่เหมาะสมกับสภาพสังคมในปัจจุบันและอนาคตได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการสร้างสรรค์ทางด้านศิลปวัฒนธรรมไทยถือเป็นงานสร้างสรรค์ที่เจริญด้วยปัญญาและจิตใจ ที่แสดงออกถึงความเป็นไทย ดังพระบรมราโชวาทของสมเด็จพระปรมินทรภูมิพลอดุลยเดช ตอนหนึ่งว่า *"...งานด้านการศึกษา ศิลปะและวัฒนธรรมนั้น คือ งานสร้างสรรค์ความเจริญทางปัญญาและทางจิตใจ ซึ่งเป็นทั้งต้นเหตุ ทั้งองค์ประกอบที่ขาดไม่ได้ของความเจริญด้านอื่น ๆ ทั้งหมดและเป็นปัจจัยที่จะช่วยให้เรารักษาและดำรงความเป็นไทยไว้ได้สืบไป "* (มนูญ ตนะวัฒนา, 2535: ก)

ความคิดสร้างสรรค์เป็นปรากฏการณ์ทางความคิดที่มีความพิเศษจำเพาะของปัจเจกบุคคล ดังที่ เอส. เอส. อนาคามี ได้เปรียบการคิดสร้างสรรค์ประหนึ่งคือการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้า เพราะ

เป็นการใช้ความสามารถทางสติปัญญาซึ่งถือเป็นการค้นพบโดยปัจเจกบุคคลและยังเกิดประโยชน์ไปสู่กลุ่มคนจำนวนมาก ดังข้อความว่า

> *ประดุจดั่งการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าที่สามารถจะเข้าใจและค้นพบกฎสากลหรือกฎแห่งสัจธรรมอันยิ่งใหญ่สูงสุดได้ด้วยความสามารถทางสติปัญญาของตัวเองเป็นสำคัญ แต่เมื่อค้นพบแล้วการจะเผยแผ่ไปในภาคปฏิบัติจึงต้องคอยอาศัยกลุ่มคนอื่น ๆ เข้ามาช่วยในลำดับต่อไป...ส่วนในความคิดสร้างสรรค์องค์ปัจเจกบุคคลที่มีกิเลสตัณหาอยู่นั้น ก็เป็นเสมือนกับการตรัสรู้หรือบรรลุในส่วนปลีกย่อยของเรื่องต่าง ๆ อาทิเช่น วิทยาศาสตร์ ศิลปะ ปรัชญา ดนตรี คณิตศาสตร์ แพทยศาสตร์ ตรรกะ ธุรกิจ การค้าขาย สถาปัตยกรรมศาสตร์ เทคโนโลยี ฯลฯ* (เอส. เอส. อนาคามี, 2552: 23)

ดังนั้น ความคิดสร้างสรรค์เป็นการใช้สติปัญญาในการคิดและให้เหตุผลในการกำหนดและสร้างองค์ความรู้นั้น ถือเป็นสิ่งหนึ่งที่ทำให้เกิดศาสตร์ วิชา องค์ความรู้ใหม่และสิ่งใหม่ ๆ เกิดขึ้น ดังที่ มนูญ ตนะวัฒนา ได้กล่าวว่า *"ความคิดสร้างสรรค์ยังมาช่วยพัฒนาสมองเราให้มีความฉลาดเฉียบแหลมโดยการคิดหาหนทางใหม่ ๆ อันตื่นเต้นอีกด้วย"* (มนูญ ตนะวัฒนา, 2535: 28) นอกจากนี้ การคิดสร้างสรรค์นอกจากจะยังประโยชน์ต่อตนเองแล้ว ยังสามารถทำให้เกิดประโยชน์ต่อสังคมอีกด้วย เช่น การแก้ไขปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดในสังคม ย่อมเป็นสิ่งที่ต้องการหาทางออกของปัญหา ทางออกหนึ่งในการแก้ไขปัญหาได้ดีคือ การคิดแก้ปัญหาอย่างสร้างสรรค์ เพราะโดยปกติในการแก้ปัญหาเรื่องต่าง ๆ นั้น คนทั่วไปสามารถคิดหาคำตอบได้ โดยแบ่งออกเป็นสองลักษณะคือ ลักษณะที่หนึ่งเป็นวิธีคิดแบบเอกนัย (convergent thinking) คือ การหาคำตอบที่ไม่สามารถตอบด้วยคำตอบเพียงคำตอบเดียว ซึ่งจะต้องอาศัยความรู้ ความจำ หรือการคิดเพื่อแก้ปัญหาและลักษณะที่สองเป็นวิธีคิดแบบอเนกนัย (divergent thinking) คือ การแก้ปัญหาแบบนี้ต้องใช้วิธีคิดหลาย ๆ วิธีเพื่อให้ได้คำตอบหลาย ๆ คำตอบ ต้องอาศัยความรู้ ข้อมูลหรือข่าวสาร เพื่อใช้ประกอบกับการแก้ไขปัญหา

การวัดความคิดสร้างสรรค์นั้น เป็นกฎเกณฑ์หนึ่งในการตรวจสอบผลงานทางความคิด ดังที่ เฮนรี ทอย (Henry Toi) แปลโดย นพดล จำปา ได้กล่าวถึง ทอร์เรนซ์ (E.Paul Torrence) บิดาแห่งความคิดสร้างสรรค์ในการวางกฎเกณฑ์การวัดความคิดสร้างสรรค์ไว้ 3 ประการคือ

1. จำนวนความคิดที่สร้างได้

2. ความคล่องแคล่วในการเกิดความคิด (เช่น มีความคิดต่าง ๆ กันได้กี่แบบหรือกี่ประเภท)

3. ความริเริ่ม (ความคิดเหล่านั้นหายากเพียงใด)

(หรือ 3 ย. 1. เยอะแยะ 2. ยุบยับ 3. ยอดเยี่ยม)

(นพดล จำปา, ผู้แปล, 2554: 142)

ความคิดสร้างสรรค์เป็นคุณลักษณะที่มีอยู่ในทุกคน ซึ่งอาจมีความแตกต่างกันในระดับความมากน้อยของแต่ละคน ทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับปัจจัยแวดล้อมที่ส่งเสริมความสามารถในการคิดที่จะแสดงออกถึงประโยชน์ที่เกิดขึ้นจากการคิดสร้างสรรรค์ ดังที่ ดร.โรเบิร์ต ดับบลิว ออลสัน ได้แสดงความเห็นว่า *"ความคิดสร้างสรรค์ ช่วยยกระดับความสามารถ ความอดทน ความคิดริเริ่มของผู้นำเพิ่มขึ้น ช่วยให้คนได้พัฒนาความสนใจในงาน ใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์ การมีชีวิตทันสมัยยิ่งขึ้น ทำให้เกิดความสนุกสนานเพลิดเพลิน"* (มนูญ ตนะวัฒนา, 2535: 28)

อย่างไรก็ตาม การที่จะเกิดความคิดสร้างสรรค์ได้นั้น ต้องอาศัยสิ่งต่าง ๆ ประกอบเข้าด้วยกัน ดังที่ เฮนรี ทอย ได้อธิบายปัจจัยเกื้อหนุนที่ทำให้เกิดความคิดสร้างสรรค์ คือ *"การเชื่อมโยง การไตร่ตรอง หาประสบการณ์ จงประยุกต์ จงให้เวลาในการบ่มเพาะ จงสนุกกับกระบวนการทำงานและรักในงานที่ทำ"* (นพดล จำปา, ผู้แปล, 2554: 147-148) จึงจะทำให้ผลงานสร้างสรรค์นั้นเป็นเอกลักษณ์และทรงคุณค่าต่อหน่วยงาน สังคมหรือมนุษย์เอง ดังที่จะนำเสนอรายละเอียดในลำดับต่อไป

ความหมายของความคิดสร้างสรรค์

ความคิดสร้างสรรค์ เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากศักยภาพทางความคิดอันกว้างไกล จิตใจและรวมถึงจิตวิญญาณในการสร้างสิ่งต่าง ๆ ให้เกิดขึ้นอย่างมีประโยชน์ต่อตนและสังคม มีกระบวนการทางความคิด ซึ่งอาจเกิดขึ้นจากสิ่งปกติที่ธรรมดาจากการมองของคนทั่วไป ให้เป็นสิ่งแปลกใหม่ขึ้น ดังที่คำกล่าวของจอห์น แอดแดร์ (John Adair) แปลโดย วรัชญ์ ครุจิต ความว่า *"การสร้างสรรค์คือความสามารถของจิตใจและวิญญาณที่ทำให้บุคคลหนึ่งสร้างสิ่งที่มีประโยชน์ มีความเป็นระเบียบเรียบร้อย มีความสวยงาม มีความสำคัญให้เกิดขึ้นมาจากสิ่งที่คนทั่วไปมองว่าเป็นความว่างเปล่า"* (วรัชญ์ ครุจิต, ผู้แปล, 2555: 28)

กิลฟอร์ด (Guilford) เป็นผู้หนึ่งที่มีความสนใจค้นคว้าเกี่ยวกับศักยภาพทางสมองจนสามารถสรุปแนวทางการคิดสร้างสรรค์อันเป็นประโยชน์ที่สามารถสรุปได้ว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นการคิดในลักษณะอเนกนัย (divergent thinking) ซึ่งหมายถึง ความคิดที่หลากหลาย กว้างไกลสามารถนำไปสู่การคิดประดิษฐ์สิ่งใหม่หรือการค้นพบวิธีการแก้ไขในการหาทางออกของปัญหา ดังใจความว่า *"ความคิดสร้างสรรค์ก็คือความคิดกว้างไกลหลายแง่มุม หลายทิศทาง ซึ่งจะนำไปสู่การค้นพบวิธีการแก้ปัญหาที่แตกต่างออกไปจากบุคคลอื่นและก่อให้เกิดการค้นพบสิ่งประดิษฐ์หรือผลิตภัณฑ์ใหม่ ๆ ได้อีกด้วย ดังนั้น ความคิดสร้างสรรค์ก็คือความคิดแบบอเนกนัยนั่นเอง"* (วนิช สุธารัตน์, 2547: 165)

ดังนั้น การคิดในลักษณะอเนกนัยของกิลฟอร์ดนั้นประกอบไปด้วยลักษณะความคิดริเริ่ม (originality) ความคิดคล่องแคล่ว (fluency) ความคิดยืดหยุ่น (flexibility) และความคิดละเอียดลออ (elaboration) ซึ่งเป็นการสนับสนุนให้มีความคิดจำนวนมากเกิดขึ้น และตรงกันข้ามกับความคิดเอกนัย (convergent thinking) ที่เป็นลักษณะความคิดมุ่งเน้นเพียงความคิดเดียวเท่านั้น

มาเก็ต ดับบลิว. แมทลิน (Matlin) มีความเห็นสอดคล้องกับกิลฟอร์ด ซึ่งได้กล่าวว่า *"ความคิดสร้างสรรค์เป็นการแสวงหาวิธีการแก้ปัญหาแบบปลายเปิด โดยใช้วิธีการที่ผิดแผกออกไปจากวิธีการปกติ และก่อให้เกิดประโยชน์ด้วย"* (วนิช สุธารัตน์, 2547: 163) ซึ่งลักษณะการคิดหาวิธีการแก้ปัญหาโดยวิธีผิดแผกจากปกตินั้น หมายถึง การคิดหาทางออกในหลากหลายกระบวนวิธี ดังลักษณะการคิดแบบอเนกนัยที่เป็นหนทางในการค้นพบความคิดที่มีคุณภาพหรือความคิดสร้างสรรค์

เอ็ดเวิร์ด ดี. โบโน (Bono) ได้อธิบายว่าความคิดสร้างสรรค์เป็นลักษณะการคิดนอกกรอบ (lateral thinking) ที่สร้างแนวคิดและพัฒนาแนวคิดเพื่อสามารถนำไปใช้แก้ปัญหาได้ (โบโน อ้างถึงใน ณัฏฐพงษ์ เจริญทิพย์ 2541: 103) ซึ่งสอดคล้องกับ Robert W. Olson ที่ให้ความหมายว่าเป็น *"ความสามารถในการสร้างสิ่งใหม่ ๆ ขึ้นมา หรืออาจหมายถึงความพยายามทำสิ่งต่าง ๆ ให้ใหม่ขึ้น"* (มนูญ ตนะวัฒนา, 2535: 15) ดังนั้น การคิดนอกกรอบจึงเป็นการคิดเพื่อหาสิ่งแปลกใหม่ อาจไม่เป็นที่รู้จักมาก่อน ซึ่งอาจเกิดจากการรวบรวมความรู้และประสบการณ์ แล้วนำมาเชื่อมโยงกับสิ่งต่าง ๆ ทำให้เกิดประโยชน์

เอส. เอส. อนาคามี (S.S. Anacamee) ได้อธิบายความหมายของการคิดสร้างสรรค์ว่าเป็นกระบวนการความคิดที่สามารถทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในทางที่ดีด้วยวิถีที่แตกต่างหรือวิธีพิเศษทั้งในระดับบุคคลและสังคม เพราะการคิดแบบปกติไม่จัดรวมเข้าอยู่ในการสร้างสรรค์อย่างแท้จริง

เปรียบดั่งผลงานชิ้นเอกของศิลปินที่ไม่ซ้ำแนวคิดหรือลอกเลียนแบบกันได้ อันมีจุดมุ่งหมาย ความละเอียดและอัตลักษณ์เฉพาะตนที่ชัดเจน โดยมีรายละเอียดดังนี้

> *การคิดสร้างสรรค์ หมายถึง กระบวนการคิดหรือการกระทำใด ๆ ก็ตามที่สามารถก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทั้งเชิงปัจเจกบุคคลและสังคมในทางบวกที่ดีงามหรืออย่างน้อยก็ไม่ไปทำลายจริยธรรมและวัฒนธรรมอันดีงามของสังคมอย่างจำเพาะเจาะจง*
>
> *ซึ่งการเปลี่ยนแปลงใด ๆ ก็ตามที่เกิดจากการคิดสร้างสรรค์ที่แท้จริงนั้น ย่อมจะไม่ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงไปตามวิถีทางปรกติทั่วไป แต่มันจะต้องเกิดจากการเปลี่ยนแปลงที่แตกต่างหรือพิเศษอย่างจำเพาะเจาะจงเสมือนกับการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นเยี่ยมของเหล่าบรรดาศิลปินที่ไม่อาจจะลอกเลียนแบบกันได้ ด้วยเหตุดังกล่าวการคิดหรือการกระทำใด ๆ ก็ตามที่เป็นไปตามวิถีทางปรกติทั่วไปที่เคยเป็นมาจึงไม่อาจจะเรียกว่าเป็นการสร้างสรรค์ที่แท้จริงได้*
>
> *การสร้างสรรค์จึงถือเป็นกระบวนการเปลี่ยนแปลงอย่างก้าวกระโดดของเรื่องบางเรื่องหรือกับสิ่งบางสิ่ง อย่างมีจุดมุ่งหมายอันชัดเจนและแอบแฝงไว้ด้วยศิลปะที่ลึกซึ้ง แต่จะต้องไม่ซ้ำแบบใคร*
>
> (เอส. เอส. อนาคามี (S.S. Anacamee), 2552: 21-22)

ดังนั้น ความคิดสร้างสรรค์จึงเกิดจากการปรับปรุงจากความคิดแบบเดิมให้เป็นความคิดที่มีลักษณะแปลกใหม่และเป็นความคิดที่เกิดประโยชน์

นอกจากนี้ ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ อธิบายความหมายของความคิดสร้างสรรค์ไว้ในเอกสารประกอบการสอนวิชาความคิดสร้างสรรค์สามารถสรุปได้ว่า การคิดสร้างสรรค์นั้นประกอบด้วยองค์ประกอบสองอย่างคือ ความสามารถทางการคิดและความสามารถในการสร้างสรรค์ ที่เป็นส่วนการทำงานของสมอง ซึ่งการคิดนั้นสามารถแบ่งออกเป็น การคิดแบบมีจุดมุ่งหมาย (directed cognition) และไม่มีจุดมุ่งหมาย (undirected cognition) โดยการคิดแบบไม่มีจุดมุ่งหมายนั้น เป็นการคิดอย่างอิสระ ไม่มีเป้าหมาย สามารถเปลี่ยนแปลงได้ตามความสนใจหรือเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในปัจจุบันขณะ ส่วนการคิดแบบมีจุดมุ่งหมายคือ การกำหนดจุดหมายปลายทางชัดเจน ตั้งแต่

การตั้งสมมุติฐานจนถึงการสร้างผลงาน ดังนั้น ความสามารถในการสร้างสรรค์สามารถเกิดขึ้นได้ทั้งในสององค์ประกอบนี้ (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2543: 3) ส่วน อารี รังสินันท์ ได้ให้ความหมายว่า

ความคิดสร้างสรรค์หมายถึง ความคิดจินตนาการประยุกต์ ที่สามารถนำไปสู่สิ่งประดิษฐ์คิดค้นพบสิ่งใหม่ ๆ ทางเทคโนโลยี เป็นความคิดในลักษณะที่คนอื่นคาดคิดไม่ถึงหรือมองข้าม เป็นความคิดหลากหลาย คิดได้กว้างไกล เน้นทั้งปริมาณและคุณภาพ อาจเกิดจากการคิดผสมผสาน เชื่อมโยงระหว่างความคิดใหม่ ๆ กับประสบการณ์เดิมให้เกิดสิ่งใหม่ที่แก้ปัญหา และเอื้ออำนวยประโยชน์ต่อตนเองและสังคม (อารี รังสินันท์, 2527: 5)

จากความเห็นดังกล่าว ความคิดสร้างสรรค์เป็นอำนาจแห่งจินตนาการของมนุษย์ในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นใหม่ ๆ ซึ่งมีความเห็นที่สอดคล้องกับอิบุกะ มาซารุ (Ibuka) ที่ยกตัวอย่างในการอธิบายเรื่องการแสดงออกทางจินตนาการและความรู้สึกอิสระของเด็ก สรุปได้ว่าการแสดงออกทางจินตนาการและความรู้สึกอิสระในเด็กนั้น จำเป็นต้องประกอบด้วยสิ่งที่เป็นภววิสัย (objective) ที่มีการพัฒนามาจากการรับรู้แบบอัตวิสัย (subjective) ในช่วงเยาว์วัย ดังนั้น จินตนาการที่ดูประหนึ่งว่าความไร้เดียงสาและความไร้สาระของเด็กนั้น กลับกลายเป็นจุดเริ่มต้นของความคิดสร้างสรรค์นั่นเอง (ธีระ สุมิตรและพรอนงค์ นิยมค้า, ผู้แปล, 2528: 109) นอกจากนี้ นโปเลียน ฮิลล์ (Hill) ได้ให้ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ไว้ในลักษณะที่สอดคล้องกับอิบุกะ มาซารุแต่มีจุดเน้นอยู่ที่การให้ความสำคัญของการจัดระบบความคิดไว้ดังนี้

ความคิดสร้างสรรค์เป็นสิ่งที่สืบเนื่องมาจากจินตนาการ เกิดขึ้นจากการที่บุคคลจัดความรู้หรือความคิดเข้าเป็นระบบใหม่ มีเอกลักษณ์ มีเหตุผล โดยแสดงออกมาในลักษณะของสิ่งประดิษฐ์ วรรณคดี ศิลปกรรม ปรัชญา วิทยาศาสตร์ จริยธรรม ความคิดสร้างสรรค์ จึงเป็นพลังของจิตใจหรือวิญญาณ ซึ่งเป็นศูนย์กลางของความสำเร็จของมนุษยชาติ

(ปสงค์อาสา, ผู้แปล, 2524: 495)

เพราะฉะนั้น ความคิดในเชิงจินตนาการจึงเป็นลักษณะสำคัญของการคิดสร้างสรรค์ ที่เป็นกระบวนการทางสมองอีกประการหนึ่งที่คิดในลักษณะอเนกนัย อันนำไปสู่การสร้างสิ่งใหม่อันเป็น

ประโยชน์ แต่การจินตนาการเพียงอย่างเดียวไม่อาจทำให้เกิดผลงานสร้างสรรค์ได้ เพราะเป็นเพียงความคิดที่ต้องผสมผสานไปกับการลงมือสร้างสรรค์อย่างเต็มที่จึงจะเกิดผลงานจากความคิดสร้างสรรค์ขึ้น

จากความหมายดังกล่าวข้างต้น สามารถแบ่งลักษณะของความคิดสร้างสรรค์ได้เป็น 3 ลักษณะคือ ลักษณะทางกระบวนการ ลักษณะของบุคคลและลักษณะทางผลผลิต โดยมีรายละเอียดจากเอกสารต่าง ๆ ดังนี้

อารีย์ พันธ์มณี ได้อธิบายถึงลักษณะความคิดสร้างสรรค์ไว้ 3 ลักษณะคือ

1. ลักษณะทางกระบวนการความคิดสร้างสรรค์ หมายถึง ความรู้สึกไวต่อปัญหาและสามารถแก้ไขปัญหาได้อย่างมีขั้นตอนและเป็นระบบ และนำผลไปใช้ให้เกิดประโยชน์ในสิ่งใหม่ต่อไป

2. ลักษณะของบุคคลความคิดสร้างสรรค์ หมายถึง บุคคลที่มีความอยากรู้อยากเห็น กระตือรือร้น กล้าคิด กล้าแสดง มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์มีอารมณ์ขันมีจินตนาการ และมีความยืดหยุ่นทั้งความคิดและการกระทำและเป็นบุคคลที่มีความสุขกับการทำงานหรือสิ่งที่ตนพอใจและไม่หวังผลจากการประเมินภายนอก

3. ลักษณะทางผลผลิตทางความคิดสร้างสรรค์ หมายถึง คุณภาพของผลงานที่เกิดขึ้นมีตั้งแต่ขั้นต่ำที่แสดงผลอันเกิดจากความพอใจของตนที่จะแสดงออกซึ่งความคิดและการกระทำ จนกระทั่งพัฒนาขึ้นเป็นการฝึกทักษะและค่อยคิดได้เอง จนถึงระดับการคิดค้นพบทฤษฎี หลักการและการประดิษฐ์คิดค้นต่าง ๆ (อารี พันธ์มณี, 2557: 27)

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ ได้อธิบายลักษณะความคิดสร้างสรรค์สามารถแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะคือ ความสามารถในการทำงานของสมอง ลักษณะบุคลิกภาพของแต่ละบุคคลและลักษณะของชิ้นงาน โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

หากนำแนวคิดทั้งหมดนี้มาประมวล จะพบว่าสามารถอธิบาย “ความคิดสร้างสรรค์” ได้ใน 3 ลักษณะคือ

ประการที่หนึ่ง เป็นลักษณะของความสามารถในกระบวนการทำงานของสมอง (Creative Process) เช่น ความสามารถในการคิดเชื่อมโยงสัมพันธ์ ความสามารถในการคิดบูรณาการนำประสบการณ์เดิมความรู้เดิมมาปรับใช้ในสถานการณ์ใหม่และลักษณะการคิดแบบอเนกนัย เป็นต้น

ประการที่สอง เป็นลักษณะของบุคลิกภาพของบุคคล (Creative Person) เช่น แนวคิดของวอลลาชและโคแกนที่กล่าวถึงคนที่มีความคิดสร้างสรรค์ว่าเป็นคนที่มีความสามารถคิดสิ่งใด ๆ ได้ต่อเนื่องสัมพันธ์กันเป็นลูกโซ่ ส่วนเก็ตเซลและเจ๊กสันกล่าวว่าบุคคลที่มีความคิดสร้างสรรค์คือบุคคลที่มีอิสระในการตอบสนอง มาสโลว์ (Maslow: 1953) ตั้งข้อสังเกตว่าบุคคลที่มีความคิดสร้างสรรค์สูงจะแตกต่างจากบุคคลทั่วไปในลักษณะเฉพาะบางอย่าง คือ มีความเป็นตัวของตัวเอง ไม่ขลาดกลัวต่อสิ่งที่ไม่แน่ชัด

การศึกษาว่าใครมีความคิดสร้างสรรค์มากน้อยเพียงใดและมีความสามารถ โดดเด่นในด้านใดบ้างนั้น อาจวัดได้โดยแบบทดสอบทางความคิดสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้วัดกันอย่างแพร่หลาย คือ เครื่องมือทดสอบของทอแรนซ์ ที่มีอยู่หลายรูปแบบ โดยอาศัยตัววัดทางการสร้างสรรค์ 4 ด้าน คือ ความคิดริเริ่ม (Originality) ความคล่องแคล่ว (Fluency)ความยืดหยุ่น (Flexibility) และความละเอียดลออ (Elaboration)

ประการที่สามเป็นลักษณะของผลิตผลหรือชิ้นงาน (Creative Product) เช่น ผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปะและผลงานที่มีความริเริ่มแปลกใหม่ สิ่งประดิษฐ์ ซึ่งรวมถึงคำตอบในการแก้ไขปัญหา หรือการค้นพบแนวคิด หลักการหรือทฤษฎีใหม่ ๆ เป็นต้น

เทย์เลอร์ (Taylor: 1964) ได้เสนอแนวคิดว่าผลผลิตของความคิดสร้างสรรค์นั้นเกิดขึ้นได้ตลอดเวลาในการดำเนินชีวิตประจำวัน โดยไม่จำเป็นต้องเป็นผลงานค้นคว้าประดิษฐ์กรรมใหม่ ๆ หรือค้นพบทฤษฎีที่ไม่เคยมีผู้ใดคิดมาก่อน ความคิดสร้างสรรค์สามารถแสดงออกได้หลายระดับขั้นตั้งแต่สามัญจนถึงขั้นสูงสุด (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2546: 8-9)

ลักขณา สริวัฒน์ ให้ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ไว้ดังนี้

ความคิดสร้างสรรค์หมายถึงความสามารถในการคิดที่มีอยู่ในตัวบุคคล ประกอบด้วย ความคิดคล่อง คิดยืดหยุ่น คิดละเอียดลออ และคิดริเริ่ม ผสมผสานกันจนเกิดเป็นการคิดได้หลายทิศทางที่จะตอบสนองต่อเหตุการณ์ ปัญหาหรือเรื่องราวต่าง ๆ ได้อย่างกว้างขวาง และสามารถคิดดัดแปลง ผสมผสานความคิดเดิมเกิดสิ่งแปลก ๆ ใหม่ ๆ หรือประดิษฐ์คิดค้นสิ่งใหม่ ๆ ที่ไม่ซ้ำของเดิม เป็นการคิดที่ไม่ซ้ำกับผู้อื่น และก่อให้เกิดประโยช์

(ลักขณา สริวัฒน์, 2558: 158)

เพราะฉะนั้น การที่จะเกิดความคิดสร้างสรรค์ในบุคคลนั้นได้ ต้องอาศัยองค์ความรู้พื้นฐานของการคิดดังที่ เอส. เอส. อนาคามี กล่าวถึงหลักพื้นฐานในการคิดสร้างสรรค์ *คือ “ความคิดพิเศษจำเพาะ ความคิดในสิ่งใหม่ทั้งหมด และความคิดต่อยอดจากสิ่งเดิมอย่างมีนัยสำคัญ ”* (เอส. เอส. อนาคามี, 2552: 22) จึงเป็นการเกิดขึ้นจากหลักการพื้นฐานการมีจินตนาการ และการพิจารณา โดยการใช้วิจารณญาณในการไตร่ตรองสิ่งต่าง ๆ ในการจัดการกับปัญหาอุปสรรคอย่างสร้างสรรค์

องค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์

ความคิดสร้างสรรค์เป็นพัฒนาการด้านการคิดของมนุษย์อย่างหนึ่งที่เกิดจากการพัฒนาของสมองอย่างต่อเนื่อง *“เพราะสมองมนุษย์เป็นที่รวมของระบบประสาท และเป็นศูนย์กลางของการทำงานทุกชนิดของร่างกายมนุษย์”* (วนิช สุธารัตน์, 2547: 17) โดยเฉพาะสมองซีกขวาที่ทำงานในลักษณะไม่ติดอยู่ในกรอบและขอบเขตของเวลา โดยเฉพาะการรับรู้ในทางสุนทรียะ ศิลปะ ดนตรี นาฏศิลป์ การจินตนาการ ญาณทัศนะ การสังเคราะห์ วิเคราะห์และรวมถึงอวจนภาษาทั้งหลาย ดังนั้น ความเจริญต่าง ๆ ในสังคม ล้วนแล้วเกิดจากความพยายามคิดที่ปรับปรุงเปลี่ยนแปลง ดัดแปลงสิ่งต่าง ๆ เพื่อให้เกิดประโยชน์ของมนุษย์ทั้งสิ้น จนสังเกตได้ว่า ปัจจุบันสังคมมีความเจริญในศิลปวิทยาการและเทคโนโลยีอย่างรวดเร็ว ส่งผลให้มนุษย์ได้รับความสะดวกสบายมากยิ่งขึ้นจากสมรรถภาพทางสมองของมนุษย์นั่นเอง ดังที่ ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ ได้กล่าวถึง กิลฟอร์ด ที่อธิบายถึงสมรรถภาพทางสมองของมนุษย์ว่าสามารถแบ่งออกเป็น 3 มิติคือ เนื้อหา (contents) วิธีการคิด (operations) และผลของการคิด (products) โดยมีรายละเอียดดังนี้

เนื้อหา (Contents) หมายถึง ความรู้ ข้อมูล และประสบการณ์ที่สมองรับรู้ ซึ่งอาจเป็นได้ทั้งภาพ สัญลักษณ์ ภาษาและพฤติกรรม

วิธีการคิด (Operations) หมายถึง การปฏิบัติหรือการคิดซึ่งเป็นกระบวนการทำงานของสมอง โดยเริ่มตั้งแต่การตีความเนื้อหา สะสมความรู้หรือข้อมูลต่าง ๆ ไว้ในรูปของความจำ รวมถึงการคิดเพื่อตอบสนองซึ่งแบ่งออกเป็นการคิดแบบอเนกนัย (Divergent thinking) และการคิดแบบเอกนัย (Convergent thinking) และการสรุปประเมินค่า

ผลของการคิด (Products) หมายถึง การแสดงผลการทำงานของสมองหรือผลที่ได้จากการคิด ได้แก่ ความสามารถในการจำแนก การจัดเข้าพวก การจัดระบบความสัมพันธ์ของเนื้อหา เป็นต้น (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2546: 19)

โดยกิลฟอร์ดยังอธิบายถึงลักษณะโครงสร้างทางสติปัญญาของมนุษย์อีกว่า ในแต่ละช่วงวัยและความมีวุฒิภาวะของมนุษย์จะส่งผลต่อการคิดที่ซับซ้อนมากขึ้นด้วย และรวมถึงความคิดสร้างสรรค์นั้น จะอยู่ในส่วนของวิธีคิด (operations) ในลักษณะที่เป็นการคิดแบบอเนกนัย (divergent thinking) ที่ผู้มีความคิดสร้างสรรค์สามารถที่จะคิดตอบสนองสิ่งต่าง ๆ ทั้งในเชิงคุณภาพและปริมาณได้ โดยลักษณะการคิดแบบ อเนกนัยนั้นประกอบด้วย ความคิดริเริ่ม (originality) ความคล่องแคล่วในการคิด (fluency) ความยืดหยุ่นในการคิด (flexibility) และความละเอียดลออในการคิด (elaboration) ซึ่งสอดคล้องกับเดนิส คูน ที่จำแนกความคิดแบบอเนกนัยหรือความคิดสร้างสรรค์ออกเป็น 4 ชนิด (เดนิส คูน อ้างถึงใน วนิช สุธารัตน์, 2547: 165) ไว้เช่นเดียวกัน

ส่วน โรเบิร์ต เอส. เฟลด์แมน นั้นได้อธิบายถึงองค์ประกอบอื่นเพิ่มเติม ในส่วนที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับความคิดสร้างสรรค์ 3 ประการคือ การคิดแบบอเนกนัย (divergent thinking) ลักษณะความคิดที่ซับซ้อน (cognitive complexity) และองค์ประกอบที่เป็นสื่อหรือตัวนำ (transistory factor) โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. ความคิดแบบอเนกนัย (Divergent thinking) หมายถึง ความสามารถของบุคคลที่มีลักษณะแตกต่างไปจากบุคคลอื่น โดยแสดงออกมาในการแก้ปัญหาหรือการตอบคำถาม และมีลักษณะเหมาะสม และตรงกันข้าม

กับความคิดแบบเอกนัย (Convergent thinking) ซึ่งต้องการคำตอบที่อาศัยหลักเหตุผลทางตรรกศาสตร์ รวมทั้งความรู้ ความจริง โดยทั่ว ๆ ไป

2. ลักษณะของความคิดที่สลับซับซ้อน (Cognitive complexity) บุคคลที่ชอบความคิดสลับซับซ้อน คิดอย่างละเอียด ประณีต และพอใจในสิ่งเร้าที่มีลักษณะเป็นนามธรรมและมีความสนใจในสิ่งต่าง ๆ อย่างกว้างขวาง ก็ถือได้ว่าเป็นลักษณะที่สัมพันธ์กับความคิดสร้างสรรค์อีกลักษณะหนึ่ง

3. องค์ประกอบที่เป็นสื่อหรือตัวนำ (Transistory factor) มีการค้นพบว่า อารมณ์บางชนิด เช่น อารมณ์ขัน (Humor) สามารถใช้เป็นสื่อหรือตัวเสริมความคิดสร้างสรรค์ได้ ดังการทดลองของอลิซ ไอเสน (Alic Isen 1987) ให้นักศึกษาดูภาพยนตร์ประเภทตลกเบาสมอง แล้วไปแก้ปัญหาที่ต้องใช้ความคิดทางสร้างสรรค์ ผลปรากฏว่า กลุ่มที่ดูภาพยนตร์สามารถแก้ปัญหาดังกล่าวได้ดีกว่ากลุ่มที่มิได้ดู

(โรเบิร์ต เอส. เฟลด์แมน อ้างถึงใน วนิช สุธารัตน์, 2547: 180-181)

ส่วนมนูญ ตนะวัฒนา ได้เสริมองค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์ที่สำคัญว่ามี 2 ประการ คือ ความคล่องและความยืดหยุ่น ซึ่งอยู่ในส่วนประกอบของความคิดแบบอเนกนัย โดยให้นัยของความคล่องและความยืดหยุ่นไว้ดังนี้

ความคล่อง หมายถึง ความสามารถในการผลิตความคิดเห็นออกมาได้เป็นจำนวนมาก เพื่อแก้ปัญหาให้ได้อย่างราบรื่นและรวดเร็ว โดยสามารถมีประจักษ์พยานให้เห็นได้เด่นชัด

ความยืดหยุ่น โดยทั่วไปหมายถึง ความสามารถในการแสวงหาความแตกต่างที่ผิดไปจากแนวทางการแก้ไขเดิม โดยไม่เคยใช้วิธีนั้นมาก่อน เช่น ความคิดเห็นในการปรับปรุงแก้ไขวิธีเปิดประตูเอง ความคิดที่เรียกว่า ความยืดหยุ่น ยังปรากฏให้เห็นได้เด่นชัดจากความสามารถในการค้นพบวิธีการผลิตที่แตกต่างจากการผลิตที่ทำอยู่เดิม (มนูญ ตนะวัฒนา, 2535: 15-16)

ในขณะที่ เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์ ได้อธิบายว่า สิ่งที่เรียกว่างานสร้างสรรค์นั้นควรพิจารณาจากองค์ประกอบสำคัญ 3 ประการดังนี้

ความคิดนั้นต้องเป็นสิ่งใหม่ (New, Original) ใช้การได้ (Workable) และมีความเหมาะสม (Appropiate) ลงตัวพอดีกับปัญหาที่ต้องการการแก้ไข

(เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์, 2545: 5)

ดังนั้น องค์ประกอบความคิดสร้างสรรค์ จึงเป็นการอธิบายความคิดอเนกนัยหรือความคิดสร้างสรรค์อันเป็นพัฒนาการทางความคิด เหตุผล ระบบ กระบวนการของมนุษย์ในการทำเข้าใจการตัดสินใจและการแก้ไขปัญหาต่าง ๆ รวมถึงการตกผลึกทางความคิดเพื่อสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ให้เกิดขึ้น

ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์

ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์นั้น มีนักจิตวิทยาหลายท่านที่พยายามอธิบายถึงการเกิดขึ้นของการคิดสร้างสรรค์ว่ามีที่มา ลักษณะ กระบวนการ วิธีการและองค์ประกอบการคิดอย่างไร ดังที่ วนิช สุธารัตน์ กล่าวว่า *"ทฤษฎีทางจิตวิทยาที่กล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์ทั้งโดยตรงและทางอ้อม จากอดีตจนถึงปัจจุบันมีอยู่หลายทฤษฎีในที่นี้จะนำมากล่าวเพียง 5 ทฤษฎีคือ ทฤษฎีจิตวิเคราะห์ ทฤษฎีจิตวิทยาวิเคราะห์ ทฤษฎีมนุษยนิยม ทฤษฎีโครงสร้างทางสติปัญญาของกิลฟอร์ด และทฤษฎีซินเนคทิค (Synectic) ของกอร์ดอน"* (วนิช สุธารัตน์, 2547: 185) ในขณะที่ ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ กล่าวว่า *"ถึงแม้นักจิตวิทยาจะเสนอแนวคิดที่แตกต่างกันในหลาย ๆ รายละเอียด สามารถสรุปทฤษฎีแนวคิดความคิดสร้างสรรค์ได้เป็น 4 แนวคิดใหญ่ ๆ คือ ทฤษฎีเชิงปัญญานิยม (Cognitive approach) ทฤษฎีเชิงจิตวิเคราะห์ (Psychoalytical approach) ทฤษฎีเชิงพฤติกรรมนิยม (Behavioral approach) ทฤษฎีเชิงมานุษยวิทยา (Humanistic approach)"* (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2546: 17-18) ซึ่งสามารถสรุปทฤษฎีได้ตามลำดับดังนี้

ทฤษฎีที่ 1 ทฤษฎีจิตวิเคราะห์

ซิกมันด์ ฟรอยด์ ผู้ก่อกำเนิดทฤษฎีจิตวิเคราะห์ได้กล่าวว่า ลิบิโด (libido) พลังผลักดันทางเพศที่อยู่ในจิตใจของมนุษย์ทุกคนนั้น เป็นแหล่งกำเนิดที่สำคัญของความคิดสร้างสรรค์

เพราะเป็นส่วนที่แสดงออกทางบุคลิกภาพของมนุษย์ โดยลิบิโดมีแหล่งกำเนิดและชื่อเรียกต่างกัน สามารถแบ่งออกเป็น 3 ชนิดคือ ลิบิโดแห่งความรัก (erotic type) ลิบิโดแห่งความศรัทธาหลงใหล (obsessional type) และลิบิโดแห่งความหลงรักตนเอง (nacissistic type) โดยลิบิโดสามารถรวมกันได้สองชนิด ทำให้เกิดการผสมหรือการเปลี่ยนแปลงรูป อันจะทำให้เกิดพฤติกรรมที่เหมาะสมและเป็นที่ยอมรับ ตัวอย่างเช่น การผสมลิบิโด จนเป็นลิบิโดแบบผสมระหว่างลิบิโดแห่งความศรัทธาหลงใหลกับลิบิโดแห่งความหลงรักตัวเอง โดยมีรายละเอียดดังนี้

> *ลิบิโดแห่งความศรัทธาหลงใหล สามารถรวมกับลิบิโดแห่งความหลงรักตนเอง ทำให้เกิดเป็นลิบิโดชนิดผสม (Nacissistic obsessional type) ซึ่งจะมีความสำคัญอย่างใหญ่หลวงสำหรับการสร้างอารยธรรมต่าง ๆ ของมนุษยชาติ เนื่องจากเป็นสิ่งที่เชื่อมโยงระหว่างคุณธรรมจริยธรรมกับสังคม ลิบิโดชนิดนี้ก่อให้เกิดนักคิดที่ความคิดเป็นอิสระ สามารถสร้างผลงานทางวิทยาศาสตร์ ศิลปะ และนวัตกรรมต่าง ๆ ที่มีคุณค่าจำนวนมากมาย*
>
> *ในอีกลักษณะหนึ่งของลิบิโดที่มีการเปลี่ยนรูป...ผลที่เกิดขึ้นจากการที่ลิบิโดแห่งความรักที่เกิดจากความต้องการทางเพศได้เปลี่ยนรูปไปเป็นลิบิโดแห่งความหลงรักตนเอง ซึ่งทำให้บุคคลสามารถแสดงความรู้สึก ความต้องการทางเพศออกมาในรูปแบบของผลงานทางศิลปะ วรรณกรรมและอื่น ๆ ที่สังคมยอมรับได้* (วนิช สุธารัตน์, 2547: 187)

ดังนั้น ต้นกำเนิดของความคิดสร้างสรรค์ตามทฤษฎีจิตวิเคราะห์มีที่มาจาก 2 แหล่งคือ ความคิดสร้างสรรค์ที่ได้จากการผสมของลิบิโดแห่งความศรัทธาหลงใหลกับความหลงรักตนเองและการเปลี่ยนแปลงรูปของลิบิโดแห่งความรักที่เกิดจากความต้องการทางเพศเป็นลิบิโดแห่งความหลงรักตนเอง โดยมีรายละเอียดดังนี้

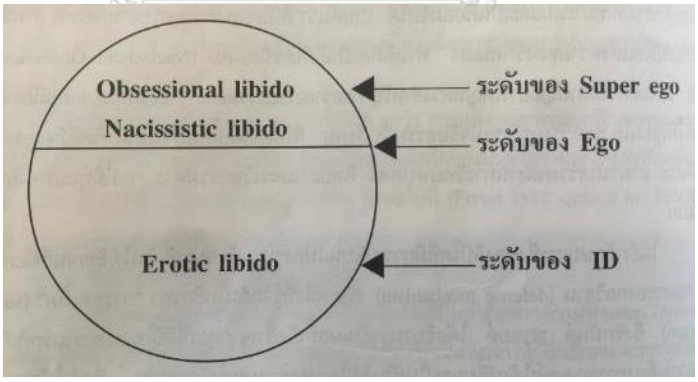
> *1. ความคิดสร้างสรรค์ที่เกิดจากการผสมกันของลิบิโดแห่งความศรัทธาหลงใหลกับลิบิโดแห่งความหลงรักตนเองเป็นความคิดสร้างสรรค์ในระดับของจิตรู้สำนึกที่เป็นต้นกำเนิดของศิลปวิทยาการต่าง ๆ ทั้งทางด้านวิทยาศาสตร์ ศิลปศาสตร์ และนวัตกรรมทั้งหลาย ซึ่งทำให้โลกเจริญก้าวหน้า*

อย่างไม่หยุดยั้ง เนื่องจากมีองค์ประกอบหลักคือ คุณธรรมและสังคมเป็นตัวคอยควบคุมกำกับ

2. ความคิดสร้างสรรค์ที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงรูปของลิบิโดแห่งความรักที่เกิดจากความต้องการทางเพศ ไปเป็นลิบิโดแห่งความหลงรักตนเอง ความคิดสร้างสรรค์ลักษณะนี้มีความแตกต่างจากความคิดสร้างสรรค์ชนิดแรกตรงที่มีจุดเน้นที่การแสดงรูปลักษณ์ ในการบรรยายถึงพฤติกรรมหรือการแสดงออกทางเพศในลักษณะของศิลปะวรรณกรรมที่สังคมยอมรับได้ โดยเหตุที่ความคิดสร้างสรรค์ชนิดนี้มีต้นกำเนิดมาจากจิตไร้สำนึกแต่มาเปลี่ยนรูปเพื่อให้เกิดการแสดงออกอย่างเหมาะสมในระดับของจิตรู้สำนึก ดังนั้น ผลิตผลของความคิดสร้างสรรค์ประเภทนี้จึงมีลักษณะค่อนข้างมีปัญหาต่อศีลธรรม

(วนิช สุธารัตน์, 2547: 186-188)

ดังข้อมูลแผนภาพแสดงแหล่งกำเนิดของลิบิโดที่เกิดจากจิตใจส่วนที่ต่างกัน ส่งผลให้การแสดงออกของบุคคลมีลักษณะและเป้าหมายที่แตกต่างกันออกไป ดังภาพ



ภาพที่ 28 แหล่งกำเนิดของลิบิโดที่เกิดจากจิตใจส่วนที่ต่างกัน

ที่มา: หนังสือความคิดและความคิดสร้างสรรค์ (วนิช สุธารัตน์, 2547: 188)

ซึ่งสอดคล้องกับข้อสรุปของ ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ ดังนี้

ทฤษฎีเชิงจิตวิเคราะห์ (Psychoalytical approach) ซิกมันด์ ฟรอยด์ จิตแพทย์ชาวเวียนนา ผู้มีชื่อเสียงในแนวจิตวิเคราะห์เสนอว่าความคิด

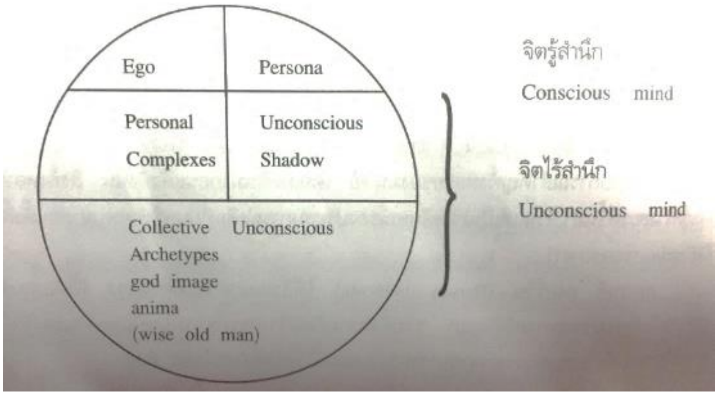
สร้างสรรค์เป็นผลมาจากความขัดแย้งของแรงขับทางเพศซึ่งอยู่ในส่วนของจิตใต้สำนึกกับคุณธรรม เป็นเหตุให้จิตสำนึกต้องพยายามหาทางออกจึงเกิดพฤติกรรมเบี่ยงไปแสดงออกในรูปแบบอื่นที่สังคมยอมรับได้ ผู้มีความคิดสร้างสรรค์จะเกิดความคิดอิสระก่อเกิดเป็นผลงานสร้างสรรค์ เช่น ศิลปะ วรรณคดีหรือผลงานทางวิทยาศาสตร์ เป็นต้น

(ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2546: 17-18)

ฉะนั้น ตำแหน่งจิตใจในส่วนรู้สำนึก (ระดับของ Ego) เป็นระดับลิบิโดแห่งความหลงรักตนเอง ตามความเห็นของซิกมันด์ ฟรอยด์นั้น ถือเป็นศูนย์กลางของการเกิดความคิดสร้างสรรค์ที่มีประโยชน์ มีคุณค่าและสังคมให้การยอมรับ

ทฤษฎีที่ 2 ทฤษฎีจิตวิทยาวิเคราะห์ (Analytical Theory)

จากแนวความคิดของจุง (คาร์ล กุสตาฟ จุง Carl Gustav Jung 1875-1961) นักจิตวิทยาชาวสวิส สามารถสรุปได้ว่าความคิดสร้างสรรค์ที่ยิ่งใหญ่ของมนุษย์นั้นมีพื้นฐานกำเนิดมาจากจิตใจส่วนไร้สำนึก รวมทั้งความเฉลียวฉลาดหรือปัญญาของมนุษย์ที่สามารถคิดทำอะไรต่าง ๆ ขึ้นมาได้นั้น ไม่ใช่เป็นสิ่งใหม่แต่เป็นลักษณะประสบการณ์เดิมที่มนุษย์แต่ละคนได้เก็บสะสมมาในชาติภพก่อน ๆ ตั้งแต่เริ่มต้นของวิวัฒนาการของชีวิตจนถือกำเนิดมาเป็นมนุษย์ในปัจจุบัน (คาร์ล กุสตาฟ จุง อ้างถึงใน วนิช สุธารัตน์, 2547: 191) ซึ่งจีเนียส (Genius 1972) ยังได้สนับสนุนแนวคิดของจุง โดยกล่าวว่า *"จิตไร้สำนึกองค์รวมนี้ เป็นระบบที่สำคัญที่สุดของจิตใจทั้งระบบ มีการทำงานโดยที่แต่ละคนไม่รู้ตัว จิตส่วนนี้เป็นส่วนที่แสดงมรดกตกทอดทางด้านประสบการณ์ที่ได้รับการสั่งสมจากบรรพบุรุษในสายพันธุ์ของตนเอง รวมทั้งประสบการณ์จากสัตว์ยุคก่อน ๆ ที่เป็นต้นตระกูลของมนุษย์...จนถือกำเนิดมาเป็นมนุษย์"* (จีเนียส อ้างถึงใน วนิช สุธารัตน์, 2547: 190) ดังภาพโครงสร้างของจิตตามแนวคิดของคาร์ล กุสตาฟ จุง ต่อไปนี้



ภาพที่ 29 องค์ประกอบของจิตตามแนวคิดของคาร์ล กุสตาฟ จุง
ที่มา: หนังสือความคิดและความคิดสร้างสรรค์ (วนิช สุธารัตน์, 2547: 190)

จากภาพแสดงตำแหน่งของจิตไร้สำนึกองค์รวมในตำแหน่งล่างสุดของจิตไร้สำนึก ซึ่งคาร์ล กุสตาฟ จุง เปรียบจิตส่วนนี้ว่า มหาสมุทรแห่งปัญญาหรือตาแก่ที่แสนฉลาด (the wise old man) ฉะนั้น สิ่งต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นนั้นไม่ใช่สิ่งใหม่ แต่เป็นประสบการณ์เดิมที่มนุษย์แต่ละคนได้เก็บสะสมในชาติก่อน ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งบุคคลบางส่วนได้แสดงออกมาและอีกหลายคนมิได้แสดงออกหรือนำมาใช้ ประหนึ่งคือ การมีบุญเก่าหรือเป็นกรรมเก่าตามหลักพุทธศาสนานั่นเอง

ทฤษฎีที่ 3 ทฤษฎีมนุษยนิยม (Humanism)

วนิช สุธารัตน์ ได้กล่าวถึงทฤษฎีมนุษยนิยม สามารถสรุปได้ว่า ด้านจิตใจของมนุษยนิยมนั้น ประกอบด้วยความต้องการ (needs) ตามแนวคิดของนักจิตวิทยาในกลุ่มมนุษยวิทยา โดยความต้องการนั้นเป็นลักษณะความต้องการขั้นพื้นฐานในการดำรงชีวิต เมื่อความต้องการดังกล่าวได้รับการตอบสนองอย่างเพียงพอ มนุษย์จะสามารถพัฒนาและยกระดับจิตใจของตนเองให้สูงขึ้นจนถึงระดับสูงสุดที่มนุษย์จะสามารถพัฒนาได้เต็มศักยภาพของความเป็นมนุษย์ เพราะคุณลักษณะต่าง ๆ ที่ดีในขั้นนี้ปรากฏคุณค่าและความสำคัญขึ้นหลายประการ โดยเฉพาะความคิดสร้างสรรค์ ที่มนุษย์สามารถนำไปใช้สร้างประโยชน์ต่อสังคมได้อย่างมากมาย (วนิช สุธารัตน์, 2547: 191-193) ดังข้อสรุปตามแนวคิดความคิดสร้างสรรค์ของมาสโลว์ที่กล่าวว่าเป็นองค์ประกอบสำคัญองค์ประกอบหนึ่งของบุคคลที่พัฒนาตนเองด้วยความเต็มศักยภาพและสามารถพัฒนาตนเองจนประสบความสำเร็จในลักษณะต่าง ๆ ได้ โดย ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ ได้อธิบายเพิ่มเติมว่า นักจิตวิทยาในกลุ่มนี้มีมุมมองคนในกลุ่มมนุษยนิยมในรูปแบบปกติหรือเป็นไปตามธรรมชาติ เคารพและศรัทธาในความมีศักยภาพ

ของบุคคล และนอกจากอับราฮัม มาสโลว์ (Abraham Maslow) แล้วยังมี โรเจอร์ (Carl Roger) ที่เชื่อว่าพลังแห่งการคิดสร้างสรรค์เป็นสิ่งที่มนุษย์มีมาแต่กำเนิด และสามารถแสดงศักยภาพได้เต็มที่เมื่อมีปัจจัยแวดล้อมที่เหมาะสมและเอื้ออำนวย อาทิ ความมั่นคงของจิตใจ การเปิดใจยอมรับสิ่งใหม่ เป็นต้น ดังลักษณะของผู้มีความคิดสร้างสรรค์ต่อไปนี้

> *ลักษณะของผู้มีความคิดสร้างสรรค์คือ คนที่มองตัวเองในแง่บวกมีแรงจูงใจที่จะพัฒนาตนเองไปสู่ระดับที่สมบูรณ์ขึ้น มีความยอมรับนับถือและตระหนักในคุณค่าของตนเอง บุคคลที่มีลักษณะเช่นนี้จะมุ่งทำงานเพื่อความสุขความพอใจของตนเองโดยไม่หวังการประเมินผลหรือการยกย่องจากผู้อื่น เมื่อทำด้วยความรักความพอใจจึงนำไปสู่การประกอบกิจกรรมใด ๆ อย่างทุ่มเทเต็มศักยภาพที่ตนมีอยู่* (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2546: 17-18)

กล่าวโดยสรุปทฤษฎีนี้มุ่งเป้าไปที่ความต้องการของจิตใจที่เป็นแรงผลักดันพื้นฐานที่จะทำให้มนุษย์สามารถพัฒนาศักยภาพความสามารถถึงขีดสุด หากมีปัจจัยแวดล้อมที่เอื้ออำนวย ก็จะยิ่งส่งผลให้ความคิดสร้างสรรค์นั้นเกิดเป็นสิ่งใหม่ เหมาะสมและมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ทฤษฎีที่ 4 ทฤษฎีโครงสร้างทางสติปัญญาของกิลฟอร์ด

เจ.พี.กิลฟอร์ด (Guilford) นักจิตวิทยาชาวอเมริกัน ในปี ค.ศ.1950 ได้เสนอทฤษฎีใหม่ขึ้น โดยเป็นรูปแบบจำลองสามมิติ (the structure of intellect) ซึ่งแต่ละมิติมีการทำงานร่วมกันคือวิธีการคิด (operation) เนื้อหา (content) และผลของการคิด (product) ดังที่ ลักขณา สริวัฒน์ ได้ให้รายละเอียดไว้ว่า

> *มิติด้านเนื้อหา หมายถึง ข้อมูลหรือสิ่งเร้าที่เป็นสื่อรูปแบบต่าง ๆ ที่สมองรับเข้าไปด้วยการคิด จำแนกเป็น 5 ลักษณะคือ ภาพ เสียง สัญลักษณ์ ภาษาและพฤติกรรม*
>
> *มิติวิธีการคิด หมายถึง มิติที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะของกระบวนการปฏิบัติงานของสมอง หรือลักษณะของการคิดในลักษณะต่าง ๆ ซึ่งแบ่งออกเป็น 6 ลักษณะคือ การรู้และการเข้าใจ การจำชั่วคราว การจำถาวร การคิดแบบอเนกนัย การคิดแบบเอกนัยและการประเมินค่า*

มิติผลของการคิด หมายถึง ผลของการปฏิบัติการหรือการคิดของสมอง ผลของการคิดเกิดจากการทำงานของมิติที่ 1 และมิติที่ 2 นั่นเอง และผลการคิดนี้จะมีรูปแบบแตกต่างกัน 6 ลักษณะคือ หน่วย จำพวก ความสัมพันธ์ ระบบ การแปลงรูปและการประยุกต์ (ลักขณา สริวัฒน์, 2558: 169)

อันมีความคิดสร้างสรรค์เป็นส่วนประกอบหนึ่งที่สำคัญด้วย ตามที่ วนิช สุธารัตน์ กล่าวถึงความคิดของกิลฟอร์ด สามารถสรุปได้ว่า ความคิดของกิลฟอร์ดนั้นกล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นองค์ประกอบส่วนหนึ่งของสติปัญญา โดยส่วนที่สำคัญที่สุดก็คือ องค์ประกอบของมิติด้านวิธีการคิดที่เรียกว่า ความคิดแบบอเนกนัย (divergent thinking) เมื่อนำความคิดแบบอเนกนัยไปสร้างความสัมพันธ์กับองค์ประกอบในมิติด้านเนื้อหากับมิติด้านผลของการคิด ก็จะทำให้เกิดเป็นโครงสร้างของความคิดสร้างสรรค์จำนวน 24 เซลล์ จาก 120 เซลล์ (วนิช สุธารัตน์, 2547: 200)

ทฤษฎีที่ 5 ทฤษฎีซินเนคติคของกอร์ดอน (Synectic)

ทฤษฎีนี้มีความแตกต่างจากทฤษฎีต่าง ๆ ตามความคิดของกอร์ดอนกล่าวไว้ว่า ความคิดสร้างสรรค์ที่ส่งผลให้เกิดผลลัพธ์ที่ดีเด่นนั้นขึ้นอยู่กับความหลากหลายความชำนาญ ความรู้และประสบการณ์ที่น่าสนใจของแต่ละบุคคล ผลทางปฏิบัติของความคิดสร้างสรรค์ย่อมบังเกิดขึ้นบนพื้นฐาน และมรรควิธีเดียวกันในทุกสาขาวิชาชีพ เกณฑ์ในการรวมกลุ่มบุคคลนั้น เน้นลักษณะภูมิหลังทางอารมณ์เป็นสิ่งสำคัญกว่าทางด้านสติปัญญา เพราะกลไกทางอารมณ์นั้นจะเกิดปฏิกิริยาโดยตรงได้รวดเร็วและง่าย เมื่อเผชิญต่อปัญหาทันทีทันใด (วนิช สุธารัตน์, 2547: 204-205)

นั่นหมายความว่าการเกิดขึ้นของความคิดสร้างสรรค์ โดยการนำกลุ่มคนที่มีความคิดสร้างสรรค์มาจัดกลุ่มร่วมกันจะสามารถแก้ปัญหาได้อย่างเหมาะสม แต่หากการรวมกลุ่มนั้นมีความแตกต่างของบุคคล จะยิ่งส่งผลดีให้กับกลุ่มเพราะสามารถวิเคราะห์ปัญาต่าง ๆ ได้อย่างละเอียดลออมากยิ่งขึ้น

ทฤษฎีที่ 6 ทฤษฎีเชิงปัญญานิยม (Cognitive Approach)

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ กล่าวถึงทฤษฎีเชิงปัญญานิยม โดยสามารถสรุปได้ว่า จิตสามารถสร้างกระบวนการประมวลผลเมื่อมีข้อมูลผ่านเข้าสู่การรับรู้ อย่างเป็นระบบพร้อมทั้งสามารถ

ตัดสินใจในการตอบสนองต่อสิ่งเร้าได้อย่างเหมาะสม โดยให้ความสำคัญกับกระบวนการทำงานของสมอง ดังนั้น ความคิดสร้างสรรค์จึงเป็นกระบวนการสรรหาวิธีการตอบสนองต่อสิ่งเร้า ด้วยแนวทางที่หลากหลายและอยู่ในรูปแบบการคิดแบบอเนกนัย (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2546: 17-18)

ทฤษฎีที่ 7 ทฤษฎีเชิงพฤติกรรมนิยม (Behavioral Approach)

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ กล่าวถึงทฤษฎีเชิงพฤติกรรม โดยสามารถสรุปได้ว่า จอห์น บี วัตสัน เป็นผู้หนึ่งในการนำให้เกิดการเคลื่อนไหวของนักจิตวิทยากลุ่มพฤติกรรมนิยม ซึ่งมีความเชื่อว่าการเรียนรู้ การจัดสภาพแวดล้อมที่เหมาะสมส่งผลให้เกิดความคิดสร้างสรรค์ โดยที่นักพฤติกรรมนิยมนั้น ให้ความสำคัญกับการเสริมแรง (reinforcement) ที่จะทำให้การตอบสนองต่อสิ่งเร้าหรือสถานการณ์นั้นมีความถูกต้องและสามารถเชื่อมโยงความสัมพันธ์ไปยังสิ่งต่าง ๆ อันเป็นการทำให้เกิดสิ่งใหม่ขึ้น ซึ่งจัดเป็นการเน้น “ความสัมพันธ์ทางปัญญา” นั่นเอง (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2546: 17-18)

กระบวนการความคิดสร้างสรรค์

กระบวนการความคิดสร้างสรรค์คือวิธีการที่พยายามอธิบายขั้นตอนและความสามารถในการคิดแก้ไขปัญหาว่ามีกระบวนการทำงานของความคิดของสมองและจิตใจอย่างไร จึงทำให้เกิดความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งมีนักจิตวิทยาและนักวิชาการหลายท่านที่นำเสนอกระบวนการคิดไว้หลายรูปแบบ หลายขั้นตอน ซึ่งล้วนมีเหตุผลทั้งสิ้น ดังกระบวนการคิดสร้างสรรค์ต่อไปนี้

วัลลัส (Wallas) กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์เกิดจากกระบวนการของการคิดสิ่งใหม่ โดยการลองผิดลองถูก โดยได้ทำการแบ่งไว้ 4 ขั้นตอนดังนี้

ขั้นที่ 1 ขั้นเตรียม (Preparation) เป็นขั้นเตรียมข้อมูลต่าง ๆ เช่น ข้อมูลเกี่ยวกับการกระทำหรือแนวทางที่ถูกต้อง ข้อมูลปัญหาหรือข้อมูลที่เป็นความจริง

ขั้นที่ 2 ขั้นความคิดครุกรุ่นหรือระยะฝักตัว (Incubation) เป็นขั้นตอนที่วุ่นวาย ข้อมูลต่าง ๆ ทั้งเก่าและใหม่ปราศจากความเป็นระเบียบเรียบร้อย ไม่สามารถขมวดความคิดได้

ขั้นที่ 3 ขั้นความคิดกระจ่างชัด (Lumination) เป็นขั้นที่ความคิดสับสนได้ผ่านการเรียบเรียง และเชื่อมโยงกับความสัมพันธ์ต่าง ๆ เข้าด้วยกัน มีความกระจ่างและสามารถมองเห็นภาพพจน์มโนทัศน์ของความคิด

ขั้นที่ 4 ขั้นทดสอบความคิดและพิสูจน์ให้เห็นจริง (Verification) เป็นขั้นที่ได้รับความคิด 3 ขั้นข้างต้น เพื่อพิสูจน์ว่าเป็นความคิดที่เป็นจริงและถูกต้องหรือไม่ (วัลลัส (Wallas) อ้างถึงในชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2548: 49)

ซึ่งทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ของทอร์เรนซ์ (Torrance) มีความสอดคล้องกับวัลลัส (Wallas) โดยกล่าวไว้ว่า ความคิดสร้างสรรค์จะแสดงออกมาตลอดกระบวนการของความรู้สึกหรือการแก้ปัญหา และได้กำหนดขั้นตอนของการคิดสร้างสรรค์ออกเป็น 4 ขั้นตอนดังนี้

1. ขั้นเริ่มต้น เกิดจากความรู้สึกต้องการหรือความพอใจในสิ่งต่างๆ ที่จะทำให้บุคคลเริ่มคิด จะพยายามรวบรวมข้อเท็จจริง และแนวคิดต่างๆ เพื่อหาความกระจ่างในการแก้ปัญหา

2. ขั้นครุ่นคิด เป็นระยะที่ความรู้ความเห็นและเรื่องราวต่างๆ ที่ได้รวบรวมไว้มาประสมกลมกลืนกัน

3. ขั้นเกิดความคิด ในระยะที่กำลังครุ่นคิดอยู่นั้นอาจเกิดความคิดผุดขึ้นมาทันทีทันใด

4. ขั้นปรับปรุง เมื่อเกิดความคิดใหม่แล้วผู้คิดจะขัดเกลาความคิดนั้นให้ผู้อื่นเกิดความเข้าใจได้ง่าย หรืออาจต่อเติมความคิดที่เกิดขึ้นใหม่นั้นให้มีความก้าวหน้าต่อไป (ทอร์เรนซ์ (Torrance) อ้างถึงใน ลักขณา สริวัฒน์, 2558: 166-167)

ส่วนทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ของเทเลอร์ (Taylor) ได้กล่าวว่า ผลงานความคิดสร้างสรรค์ของคนนั้นไม่จำเป็นต้องคิดค้นประดิษฐ์ของใหม่ ๆ แต่ความคิดสร้างสรรค์ของคนนั้นอาจจะเป็นขั้นใดขั้นหนึ่งใน 6 ขั้น โดยมีรายละเอียดของผลการสร้างสรรค์เพิ่มเติมจากทอร์เรนซ์ (Torrance) และวัลลัส (Wallas) อันเป็นแนวคิดแรกดังต่อไปนี้

ขั้นที่ 1 เป็นความคิดสร้างสรรค์ขั้นต้นสุด เป็นพฤติกรรมที่กล้าแสดงออกอย่างอิสระ

ขั้นที่ 2 เป็นงานที่ผลิตออกมาโดยอาศัยทักษะบางประการแต่ไม่จำเป็นต้องเป็นสิ่งใหม่

ขั้นที่ 3 ขั้นสร้างสรรค์เป็นขั้นที่แสดงถึงความคิดใหม่ของบุคคล

ขั้นที่ 4 ขั้นความคิดสร้างสรรค์ ขั้นประดิษฐ์สิ่งใหม่ ๆ โดยไม่ซ้ำแบบใคร แสดงให้เห็นความสามารถที่แตกต่างไปจากคนอื่น

ขั้นที่ 5 ขั้นพัฒนาปรับปรุงผลงานในขั้นที่ 4 ให้มีประสิทธิภาพมากขึ้น

ขั้นที่ 6 ขั้นความคิดสร้างสรรค์สุดยอด สามารถคิดสิ่งที่เป็นนามธรรมขั้นสูงสุดได้ (เทเลอร์ (Taylor) อ้างถึงใน ลักขณา สริวัฒน์, 2558: 168)

ทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ของออสบอร์น (Alex F. Osborn) กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์คือความคิดจินตนาการประยุกต์และกล่าวถึงกระบวนการคิดสร้างสรรค์ว่ามี 7 ขั้น ได้แก่

1. ปัญหา สามารถระบุให้ทราบถึงประเด็นปัญหาที่ต้องการจะใช้ความคิดสร้างสรรค์มาแก้ไขได้

2. การเตรียมและรวบรวมข้อมูล เป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลเพื่อนำมาใช้ในการแก้ปัญหา

3. การวิเคราะห์ เป็นการแยกแยะข้อมูลเพื่อนำไปสู่การตัดสินใจเลือกแนวทางที่เหมาะสมในขั้นต่อไป

4. การใช้ความคิดหรือคัดเลือกเพื่อหาทางเลือกต่าง ๆ เป็นการหาทางเลือกที่เป็นไปได้และเหมาะสมที่สุดจากหลาย ๆ ทางเลือก

5. การฟักความคิดและการกระทำให้กระจ่าง

6. การสังเคราะห์หรือการบรรจุชิ้นส่วนต่าง ๆ เข้าด้วยกัน

7. การประเมินผล เป็นการคัดเลือกจากคำตอบที่มีประสิทธิภาพมากที่สุด

(ออสบอร์น (Alex F. Osborn) อ้างถึงใน ลักขณา สริวัฒน์, 2549: 147-148)

นอกจากนี้ ทฤษฎีการคิดนอกกรอบของเดอ โบโน (De Bono) ได้เสนอไว้ว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นความสามารถที่จะคิดนอกกรอบความคิดเดิม การคิดเป็นสิ่งที่สามารถเรียนรู้ ฝึกหัด และสอนกันได้เหมือนทักษะอื่น การคิดนอกกรอบทำให้มนุษย์เกิดการสร้างแนวคิดหลากหลายแนวคิด และความคิดในการสร้างสรรค์สิ่งต่าง ๆ มีกระบวนการคิดแบ่งเป็น 2 ระยะคือ

1. การคิดระยะที่ 1 (First Stage Thinking) เป็นกระบวนการคิดเพื่อให้เกิดแนวคิดในการพิจารณาปัญหา ที่จะได้กำหนดให้ชัดเจนว่าปัญหาที่แท้จริงนั้นคืออะไร และสามารถมองหามโนทัศน์สร้างแนวคิดที่จะใช้แก้ปัญหา

2. การคิดระยะที่ 2 (Second Stage Thinking) เป็นกระบวนการคิดในกรอบเมื่อใช้การคิดในระยะที่ 1 ซึ่งจะเกิดการสร้างแนวคิดที่จะนำมาใช้แก้ปัญหาการคิดระยะที่ 2 จะเป็นการทดสอบแนวคิดเหล่านั้นว่า แนวคิดใดที่เหมาะสมที่สุด แล้วจึงดำเนินการพัฒนาให้สามารถนำไปใช้แก้ปัญหาตามที่ต้องการได้

(เดอ โบโน (De Bono) อ้างถึงใน ลักขณา สริวัฒน์, 2549: 149-150)

ส่วนทฤษฎีโมเดลเอยูทีเอ (AUTA) เป็นรูปแบบของการพัฒนาให้เกิดขึ้นในตัวบุคคล โดยมีความเห็นว่า ความคิดสร้างสรรค์นั้นมีอยู่ในตัวของมนุษย์ทุกคนและสามารถพัฒนาให้สูงขึ้นได้ สำหรับการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ตามรูปแบบ AUTA นี้ประกอบด้วย 4 ประการคือ

1. การตระหนัก (Awareness) หมายถึง ตระหนักถึงความสำคัญของความคิดสร้างสรรค์ที่มีต่อตนเอง ต่อสังคม ทั้งในปัจจุบันและอนาคตและตระหนักถึงความคิดสร้างสรรค์ที่มีอยู่ในตัวเองด้วย

2. ความเข้าใจ (Understanding) หมายถึง การมีความรู้ความเข้าใจอย่างลึกซึ้งในเรื่องราวต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับความคิดสร้างสรรค์

3. เทคนิควิธี (Techniques) หมายถึง การรู้กลวิธีในการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งเป็นกลวิธีส่วนบุคคลและเป็นกลวิธีที่เป็นมาตรฐาน

4. การตระหนักถึงความเข้าใจในทางสร้างสรรค์ (Awareness and Understanding of Creative Thinking) หมายถึงวิธีการอีกประการหนึ่งที่จะช่วยให้คนเราเกิดความคิดสร้างสรรค์อย่างถูกต้องถูกวิธี แล้วมีการประมวลผล

ออกมาด้วยความถูกต้องเหมาะสม ตรงกับสถานการณ์รอบข้างและสภาพแวดล้อมที่เป็นอยู่อย่างปัจจุบัน จึงทำให้เกิดวิธีที่ดีในการดูแลความเหมาะสมในการคิดสร้างสรรค์ได้ (ลักขณา สริวัฒน์, 2549: 154-155)

มนต์ทิวาและนเรศร์ มหาคุณ ได้ให้ความเห็นและแนวทางการคิดอย่างสร้างสรรค์ไว้ 2 ประการคือ การคิดบนเหตุและผล เพื่อแก้ปัญหาทีละจุด ในการหาทางออก และประการที่ 2 คือ การแหวกแนวที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ประการแรก ขอให้คุณคิดบนเหตุผล แก้ปัญหานั้นทีละจุดด้วยการประมวลเหตุผล มองมันหลายมุมด้วยหลักการทุกชนิดที่คุณรู้จักและมองด้วยหลักการอื่นที่คุณต้องการไปศึกษาเพิ่มเติม เพื่อหาคำตอบหรือทางออกสำหรับปัญหานั้น ๆ ด้วยความละเอียดรอบคอบ

ประการที่สอง หากคุณใช้วิธีแรกไม่ได้ผล จงทำอะไรที่มันไร้สาระโดยสิ้นเชิง กล่าวคือ ลองแหวกแนวทำอะไรที่มันแหกคอกออกแนวพิสดารแปลกประหลาดไปเลย ซึ่งวิธีนี้เรามักเห็นตามโฆษณาต่าง ๆ มากมายที่เอาไอเดียมาประชันกันให้ควั่นบนจอโทรทัศน์ทุกวันนี้ บางอย่างไม่ได้เกี่ยวข้องอะไรกับตัวสินค้านั้นเลย แต่คนคิดก็ช่างคิดเอามาผูกเรื่องกันจนสร้างชื่อเสียงเป็นที่จดจำ

(มนต์ทิวาและนเรศร์ มหาคุณ, 2551: 80-81)

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ ได้อธิบายกระบวนการและการแสวงหาคำตอบ 7 ขั้นตอน ซึ่งมีความสอดคล้องกับแนวคิดของออสบอร์น (Osborn) ดังนี้

ขั้นที่ 1 การชี้ปัญหาหรือระบุประเด็นปัญหาให้ชัดเจน เป็นการค้นหาความจริง (Fact Finding) และ ค้นพบปัญหา (Problem Finding) กล่าวคือการตระหนักถึงปัญหาโดยการสืบค้นเข้าไปภายในตัวเอง คือเมื่อเกิดความกังวลใจ ไม่สบายใจ ต้องพิจารณาว่าความกังวลนั้นเกิดจากสาเหตุใด ซึ่งนำไปสู่การค้นพบสาเหตุหรือปัญหาเป็นลำดับต่อมา

ขั้นที่ 2 การรวบรวมข้อมูล หมายถึง ความรู้ ข้อเท็จจริง ประสบการณ์เดิม ตลอดจนข้อมูลอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องอย่างรอบด้าน เพื่อใช้เป็นฐานในการคิดแก้ปัญหาต่อไป

ขั้นที่ 3 การวิเคราะห์ เป็นขั้นพิจารณาและแจกแจงข้อมูลที่ได้เป็นการคิดไตร่ตรอง วางแผนข้อมูลต่าง ๆ ที่มีอยู่โดยคิด วิเคราะห์ แจกแจงลึกลงไปรายต่าง ๆ แยกแยะตีความและเปรียบเทียบ

ขั้นที่ 4 การใช้ความคิดเลือกข้อมูล เมื่อผ่านการวิเคราะห์ข้อมูลในขั้นที่สามแล้ว จะต้องพิจารณาข้อมูลที่ได้อย่างละเอียดรอบคอบเพื่อตัดสินใจว่าข้อมูลใดเหมาะสมหรือไม่เหมาะสม โดยพยายามมองหาทางเลือกไว้หลาย ๆ ทาง นับเป็นขั้นการค้นหาความคิดหรือสมมติฐาน (Idea Finding) หลักสำคัญคือต้องพยายามระดมความคิด พยายามผลิตความคิดออกมาให้ได้มากที่สุดอย่างอิสระหรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือ มุ่งผลิตความคิดอเนกนัยนั่นเอง

ขั้นที่ 5 การประมวลความคิด ความคิดเมื่อเกิดขึ้นครั้งแรกยังฟุ้งกระจายไม่ชัดเจน ต้องผ่านการคิดทบทวนซ้ำ เพื่อให้ความคิดนั้นก่อรูปและพัฒนาในรายละเอียด จนมีความชัดเจนขึ้นตามลำดับ เป็นกระบวนการครุ่นคิด (Incubation) ในขั้นนี้ข้อมูลทั้งเก่าและใหม่จะสับสนปนเปไม่เป็นระเบียบ ยังไม่สามารถขมวดความคิดเป็นคำตอบที่ชัดเจนได้ จึงปล่อยความคิดนั้นไว้เงียบ ๆ เสมือนระยะฟักตัว ซึ่งอาจจะสำเร็จหรือไม่ก็ได้

ขั้นที่ 6 การสังเคราะห์ เมื่อผ่านการคิดอย่างละเอียดรอบคอบแล้ว จะต้องรวบรวมหรือเชื่อมต่อองค์ประกอบของปัญหาข้อมูลต่าง ๆ เข้าด้วยกัน จนได้ภาพรวมของปัญหาหรือสภาพการณ์ที่แจ่มชัด จนเกิดประกายแนวคิด (illumination or insight) จากการเรียงร้อยเหตุผล ข้อมูล และความคิดต่างๆ เข้าด้วยกัน จนกระทั่งสามารถเห็นความสัมพันธ์ของสภาพการณ์หรือปัญหาที่เกิดขึ้นว่าสิ่งต่าง ๆ มีเหตุมีผลเชื่อมโยงกันอย่างไร เกิดความเข้าใจและคิดคำตอบออกทันทีหรือที่เรียกว่า “ความคิดแว้บ” หรือ “ปิ๊ง” นั่นเอง

ขั้นที่ 7 การประเมินผล เมื่อเกิดประกายความคิดขึ้นแล้ว ขั้นต่อมาจำต้องทดสอบหรือพิสูจน์ (Verification) ว่าความคิดนั้นเป็นจริงและถูกต้อง

หรือไม่ เป็นการยอมรับผลจากการค้นพบ (Acceptance Finding) โดยนำวิธีการที่ผ่านการประเมินแล้วว่าเหมาะสมมาพิสูจน์ให้เห็นว่าสามารถนำไปใช้ได้ รวมทั้งเผยแพร่ความคิดนั้นไปสู่สาธารณชนเพื่อให้ความคิดนั้นเป็นที่ยอมรับโดยสากล (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2546: 11-13)

ชำนิ จิตตรีประเสริฐ ได้กล่าวถึง ความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการทางความคิดที่ประกอบด้วยองค์ประกอบทางความคิด 3 ประการคือ คิดได้จำนวนมาก คิดทางบวก คิดแปลกใหม่ ดังต่อไปนี้

1. คิดได้จำนวนมาก ในการแก้ปัญหา ผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์จะสามารถคิดวิธีแก้ปัญหาได้หลายวิธีมากกว่าผู้อื่น

2. คิดทางบวก เป็นความคิดในแง่ดีและมีประโยชน์ไม่เบียดเบียนผู้อื่น ผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์จะมองโลกในแง่ดีและคิดว่าทุกปัญหามีทางแก้ไข ส่วนผู้ใหญ่ไม่สร้างสรรค์จะเห็นว่าทุกทางแก้ไขล้วนแต่มีปัญหา

3. คิดแปลกใหม่ ผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์นอกจากจะคิดได้มากและคิดทางบวกแล้ว ยังจะมีความคิดใหม่ ๆ ไม่เหมือนเดิมอยู่เสมอ

(ชำนิ จิตตรีประเสริฐ, 2543: 6)

วิริญบิดร วัฒนา ได้อธิบายถึง วิธีคิดอย่างดาวินชีว่า ไม่เพียงแต่สวรรค์ที่ส่งให้เรามาเกิดเป็นมนุษย์ แต่ยังส่งจิตใจและปัญญาอันหลักแหลมมาด้วย ดังนั้น การใช้ปัญญาเรียนรู้สิ่งต่าง ๆ จะนำไปสู่ความเป็นอัจฉริยะได้ในที่สุด โดยมีวิธีปฏิบัติสู่การเป็นอัจฉริยะ 7 ประการดังนี้

1. Curiosita การใฝ่รู้ ช่างสงสัยและการค้นคว้าอย่างไม่สิ้นสุด

2. Dimostrasione การมุ่งมั่นใช้ความรู้ในสิ่งต่าง ๆ และเต็มใจเรียนรู้จากความผิดพลาด

3. Sensazione เปิดประสาทรับรู้ตลอดเวลาโดยเฉพาะสายตา

4. Sfumoto ยินดีเปิดรับความขัดแย้งและความไม่แน่นอน

5. Arte/Scienza ปรับระดับความคิดที่ผสมผสานระหว่างศาสตร์และศิลป์ตรรกศาสตร์และจินตนาการ

6. Corporalita เก็บเกี่ยวความสามารถหลากหลายด้านความพอดี และสติสัมปชัญญะ

7. Connessione จดจำและรับรู้ถึงเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น แล้วคิดอย่างมีระบบ

แนวความคิดของดาวินชี คือ ต้องการสร้างแรงบันดาลใจให้เกิดสติปัญญาและเอาชนะความกลัว ความมืด การค้นหาความงามและข้อเท็จจริงอย่างไม่มีที่สิ้นสุดของเขา ศิลปะและวิทยาศาสตร์ร่วมกันก่อให้เกิดประสบการณ์และความเข้าใจ ความไม่เหมือนใครของเขาทางด้านตรรกศาสตร์ จินตนาการ ความมีเหตุผล และอารมณ์สุนทรีย์ ยังคงเป็นแรงจูงใจให้คนรุ่นหลังดำเนินรอยตามจนปัจจุบัน ลีโอนาร์โด ดาวินชี โดดเด่นในทุกด้าน และเขามีภาพลักษณ์เป็นผู้สร้างสรรค์ (วิริญบิดร วัฒนา, 2545: 9-10)

จากการอธิบายกระบวนการคิดสร้างสรรค์ดังกล่าว ส่วนใหญ่มีความเห็นสอดคล้องกันในแต่ละขั้นตอน เช่น แนวคิดของวัลลัส ทอเรนซ์และเดอ โบโน (De Bono) โดยมีขั้นเริ่มต้น ขั้นครุ่นคิด ขั้นเกิดความคิดและขั้นปรับปรุง ส่วนที่แตกต่างกันในบางประเด็น เช่น กระบวนการความคิดสร้างสรรค์ของเทเลอร์ (Taylor) ที่มุ่งเป้าในส่วนกระบวนการคิดสร้างสรรค์ของผลงานเป็นสำคัญ อาทิ ขั้นที่ 1 ความคิดสร้างสรรค์ขั้นต้น ขั้นที่ 2 งานที่ผลิตโดยใช้ทักษะและอาจไม่เป็นสิ่งใหม่ ขั้นที่ 3 ขั้นสร้างสรรค์ที่แสดงถึงความคิดใหม่ของบุคคล ขั้นที่ 4 ขั้นความคิดสร้างสรรค์ในการประดิษฐ์สิ่งใหม่ ๆ โดยไม่ซ้ำใคร ขั้นที่ 5 ขั้นปรับปรุงผลงาน ขั้นที่ 6 ขั้นความคิดสร้างสรรค์สุดยอด ส่วนแนวคิดของ AUTA ที่มีรายละเอียดของการตระหนักถึงความสำคัญและความเข้าใจในกระบวนการสร้างสรรค์เป็นสำคัญ ในขณะที่ ชำนิ จิตตรีประเสริฐ มุ่งประเด็นวิธีการคิดแก้ไขปัญหา เกิดประโยชน์และเป็นสิ่งใหม่ในการสร้างสรรค์ นอกจากนี้ ยังมี วิริญบิดร วัฒนาที่กล่าวถึงกระบวนการความคิดสร้างสรรค์ในลักษณะของการยึดตามแนวความคิดของดาวินชี อันมีเป้าหมายสู่ความเป็นอัจฉริยะ 7 ประการที่นำแรงบันดาลใจไปสู่การเกิดสติและปัญญาและส่วนสุดท้ายคือ ทฤษฎีของออสบอร์น (Osborn) โดยมีชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ได้มีความเห็นสอดคล้องกับออสบอร์น (Osborn) โดยแบ่งออกเป็น 7 ขั้นตอน ประกอบด้วย การระบุปัญหา การรวบรวมข้อมูล การวิคราะห์ การใช้ความคิดเลือกข้อมูล การ

ประมวลความคิด การสังเคราะห์และการประเมินผล ซึ่งจัดว่าเป็นขั้นตอนที่เป็นระบบและเป็นขั้นตอนที่ครอบคลุมกับการคิดสร้างสรรค์ในการสร้างสรรค์ผลงานให้สมบูรณ์ได้

ผู้วิจัยได้นำแนวคิดจากทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ มาเป็นแนวคิดในเรื่องของวิธีการคิดสร้างสรรค์งานเป็นการใช้แนวคิดต่อยอดจากสิ่งที่มีอยู่ นำไปสู่การสร้างสรรค์งานประพันธ์เพลงขึ้นใหม่โดยการเรียบเรียงเสียงดนตรีเพื่อสะท้อนเรื่องราวและจินตนาการแห่งทางสายกลาง

2.2.3 ทฤษฎีดุริยางค์ไทย

ศิลปะการดนตรีนั้น เป็นสิ่งที่มีขึ้นพร้อมกับความเป็นคนไทย อันเป็นเครื่องสะท้อนความเป็นอารยธรรมที่เจริญรุ่งเรืองของชาติได้อีกทางหนึ่ง อีกทั้งยังเป็นสิ่งหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นศิลปะที่สำคัญยิ่งของชาติที่ควรค่าแก่การรักษาไว้มิให้สูญหาย ดังพระบรมราโชวาทของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ในหนังสือของชุมนุมดนตรีไทย สโมสรนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ปีการศึกษา 2511 ความตอนหนึ่งว่า

> *ศิลปะของชาติไทยเป็นพยานอันหนึ่งที่แสดงว่าชาติไทยเป็นชาติที่เจริญรุ่งเรืองมาแต่โบราณ การที่จะรักษาแบบแผนความเจริญรุ่งเรืองนี้ไว้มิให้เสียรูป ควรที่จะได้รวบรวมศิลปะของไทยไว้มิให้เสื่อมสูญ เพราะในปัจจุบันนี้มีศิลปะของชาติอื่นเข้ามาปะปนอยู่เป็นอันมาก อาจทำให้ศิลปะของไทยเราซึ่งอยู่ในระดับที่ดีงามอยู่แล้ว ผันแปรไปได้*
>
> *วิชาดนตรีไทยเป็นศิลปะสำคัญ ที่ชาติไทยเราได้รับเป็นมรดกตกทอดมาหลายชั่วคนแล้ว โดยครูอาจารย์ในสมัยก่อนได้รับฝึกหัดไว้ แล้วถ่ายทอดให้แก่ศิษยานุศิษย์สืบต่อกันมาด้วยความทรงจำเป็นพื้น ด้วยเหตุนี้ แต่ละครูละอาจารย์จึงต่างมีแนวทางศิลปะผิดแผกแตกต่างกันไปบ้าง บางเพลงแม้จะเป็นเพลงเดียวกัน แต่มักจะมีทางแตกต่างกันไปตามแบบของแต่ละครูจึงเห็นสมควรที่จะได้รวบรวมเพลงที่เป็นหลักไว้มิให้เสื่อมสูญและผันแปรไปจากหลักเดิม เพื่อเป็นแบบแผนสำหรับการศึกษาวิชาดนตรีไทยต่อไป*
>
> (ชุมนุมดนตรีไทย สโมสรนักศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2512: ก)

โดยคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลงและลิขิต จินดาวัฒน์มีความเห็นสอดคล้อง ดังที่กล่าวไว้ว่า *“ชาติไทยเป็นชาติที่มีอารยธรรมอันสูงส่ง เพราะเรามีดนตรีและศิลปะซึ่งเจริญถึงขั้นที่เป็นแบบฉบับ Classic ได้”* (ชิ้น ศิลปบรรเลงและลิขิต จินดาวัฒน์, 2521: 20) จนมีหลักความคิดที่ตกผลึกเป็นหลักทางวิชาการดนตรีไทยจากรุ่นสู่รุ่นจนถึงปัจจุบัน ทั้งในด้านองค์ประกอบของดนตรี อันประกอบไปด้วย เสียง จังหวะ ทำนอง การประสานเสียง รูปแบบทำนองและอารมณ์เพลง ซึ่งเป็นกรอบการคิดของคีตกวีดนตรีไทยที่ไม่อาจนำไปเปรียบเทียบกับดนตรีชาติอื่นได้ ดังที่ อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้กล่าวไว้ว่า

> *“ดนตรีไทยนั้น เป็นของวิเศษพิสดารและแปลกกว่าดนตรีของชาติอื่นๆ เรามีหลักเกณฑ์ของเราโดยเฉพาะ จะเอาไปเปรียบเทียบกับดนตรีของชาติใดๆ ย่อมไม่ได้ เริ่มต้นด้วยระดับเสียง (Scale) ที่ใช้ก็ผิดกันแล้ว ตลอดจนความหมายของท่วงทำนอง การแสดงอารมณ์และอื่น ๆ ก็ผิดกันไปทั้งนั้น”*
>
> (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2530: 2)

นอกจากนี้ ยังมีนักวิชาการดนตรีไทยที่ได้ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับดนตรีและองค์ประกอบแห่งดนตรีไว้ดังนี้

พระเจนดุริยางค์ ได้กล่าวไว้ว่า ดนตรีคือเสียงที่บริสุทธิ์ ที่ถูกเรียงร้อยขึ้นเป็นทำนองที่สามารถสร้างความสะเทือนอารมณ์และเกิดจินตนาการได้ ดังข้อความว่า

> *...ดนตรีคือ เสียงบริสุทธิ์หลายเสียงที่ถูกมาร้อยกรองให้เกิดการประสมประสานกันขึ้นเป็นบทเพลงที่ไพเราะน่าฟัง ดนตรีเป็นศิลปะแห่งเสียงเพลงที่สามารถใช้เสียงบริสุทธิ์นั้นสร้างความสะเทือนอารมณ์บันดาลให้ผู้ฟังนึกภาพในจินตนาการได้...* (พระเจนดุริยางค์ อ้างถึงใน เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2530: 2)

มนตรี ตราโมท ได้อธิบายว่า สิ่งที่ประกอบเข้าเป็นเพลงหรือดนตรีนั้น ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์เพลงแต่ละคน อันประกอบด้วย ทำนอง เสียง จังหวะ สำนวน โดยมีสิ่งที่สำคัญที่สุดคือทำนองและจังหวะ ดังข้อความว่า

> *สิ่งที่ประกอบกันเข้าเป็นเพลงหนึ่ง ๆ นั้น มีอยู่หลายอย่างด้วยกัน บางเพลงก็มีมากอย่างบางเพลงก็มีน้อยอย่าง ตามลักษณะและความประสงค์ของผู้ประดิษฐ์เพลงนั้น ๆ สิ่งเหล่านี้คือ ทำนอง สำเนียง จังหวะ หน้าทับ เท่า โยน*

ลูกล้อ ลูกขัด เหลื่อม ล่วงหน้า กรอ เก็บ รัว ฯลฯ ซึ่งมีกล่าวไว้ในตอนซึ่งว่าด้วยศัพท์สังคีตแล้ว ขอให้ดูจากตอนนั้นแต่สิ่งซึ่งสำคัญที่สุดของเพลงก็คือ "ทำนองกับจังหวะ" มีแต่ทำนอง ไม่มีจังหวะก็รุงรังโย้เย้ไม่เป็นเพลง มีอยู่บ้างเหมือนกันที่เพลงอย่างเกือบไม่มีจังหวะควบคุม เช่น เพลงรัว แต่ก็ยังมีจังหวะอยู่บางแห่งและมีเสียงที่ไปรอกันอยู่ได้นาน ๆ จึงพอพากันไปพร้อม ๆ กันได้ แต่ถ้ามีแต่จังหวะไม่มีทำนอง ก็ไม่เป็นเพลงเลย หากจะนับเป็นเพลงก็เป็นเพลงอย่างชาวป่าหรือสมัยดึกดำบรรพ์โน้น (มนตรี ตราโมท, 2540: 22)

คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลงและลิขิต จินดาวัฒน์ ได้กล่าวไว้ว่า ดนตรีไทยถือเป็นศิลปะบริสุทธิ์ที่แสดงออกถึงความงดงามของเสียงที่ร้อยเรียงอย่างมีระเบียบแบบแผน ดังข้อความว่า

เพลงไทยทุกเพลง (เรียกเพลงไทยไม่ใช่เพลงไทยเดิม เพราะว่าเพลงไทยไม่มีวันล้าสมัย บรรเลงเมื่อใดก็ได้ไม่เบื่อ เว้นไว้แต่ผู้ฟังจะเข้าไม่ถึงเท่านั้น) แสดงถึงความงดงามของเสียงซึ่งร้อยกรองเข้าไว้อย่างมีระเบียบแบบแผน วรรณคดีเป็นศิลปะของการเรียบเรียงถ้อยคำ ดนตรีเป็นศิลปะของการเรียบเรียงเสียง วรรณคดีร้อยกรองมีฉันทลักษณ์เป็นเกณฑ์ ดนตรีไทยก็มีหลักของคีตฉันทลักษณ์เป็นแบบแผนเช่นเดียวกัน

(ชิ้น ศิลปบรรเลงและลิขิต จินดาวัฒน์, 2521: 26)

สงัด ภูเขาทอง กล่าวไว้ว่า ดนตรีเป็นเรื่องของความรู้ทางจิตวิทยา โดยการใช้โสตประสาทเป็นตัวรับรู้และวิเคราะห์ความหมายที่อาศัยการจินตนาการอันละเอียดอ่อน รวมทั้งความหมายที่เกิดขึ้นนั้นขึ้นอยู่กับความหมายและความเข้าใจของแต่ละบุคคลด้วยเช่นกัน ดังข้อความว่า

ดนตรีเป็นเรื่องของเสียงที่อาศัยโสตประสาทเป็นเครื่องรับรู้และแปลความหมายโดยอาศัยวิธีจินตนาการ หรือความคิดคำนึงอันละเอียดอ่อนอย่างยิ่ง และเสียงที่ได้ยินนั้นอาจมีความหมายหรือไม่มีก็ได้ดุจเดียวกับเสียงของภาษาพูด ซึ่งในการตีความหมายอาจจะแตกต่างไปตามแต่ละความคิดแต่ละคนหรือรับรู้ไปตามอารมณ์ก็ได้ ซึ่งทั้งนี้เป็นเรื่องของความรู้ทางจิตวิทยา

(สงัด ภูเขาทอง, 2539: 9)

บุษกร บิณฑสันต์และขำคม พรประสิทธิ์ กล่าวไว้ว่า ดนตรีคือสิ่งที่สามารถสะท้อนจินตนาการของมนุษย์ ผ่านการร้อยเรียงเป็นทำนอง โดยขึ้นกับปัจจัยแห่งสภาพแวดล้อม ขนบธรรมเนียม วิถีชีวิตของแต่ละพื้นที่ ดังข้อความว่า

เสียงสูงต่ำที่ร้อยเรียงตามจินตนาการของมนุษย์ เพื่อสะท้อนภาพแห่งจินตนาการและตอบสนองความต้องการของมนุษย์คือ ดนตรี ซึ่งดนตรีของมนุษย์ต่างเผ่าพันธุ์ย่อมมีความแตกต่างกันไป เนื่องจากปัจจัยในการสร้างจินตนาการ เช่น สภาพแวดล้อม ภูมิอากาศ ขนบปฏิบัติของวัฒนธรรม อันได้แก่ วิถีชีวิต ความเป็นอยู่มีความแตกต่างกัน จะมากหรือน้อยนั้นขึ้นอยู่กับเขตภูมิศาสตร์ของแต่ละพื้นที่

(บุษกร บิณฑสันต์และขำคม พรประสิทธิ์, 2553: 4)

จากแนวคิดต่าง ๆ ข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า ดนตรีเป็นสิ่งที่ประกอบกันขึ้นจากเสียง ทำนอง จังหวะ ที่มีความงดงามของการร้อยกรองอย่างมีระบบแบบแผนที่ดี โดยสามารถสะท้อนถึงจินตนาการ ความหมาย อารมณ์ต่าง ๆ ที่สามารถอธิบายความคิด ความเป็นไปในวัฒนธรรมและลักษณะความเป็นอยู่ของเจ้าของดนตรีนั้น ๆ ได้เป็นอย่างดี

องค์ประกอบของดนตรี

รายละเอียดขององค์ประกอบดนตรีไทยนั้นเป็นส่วนที่สามารถอธิบายลักษณะความเฉพาะของบทเพลงแต่ละบทเพลงได้ รวมถึงแต่ละบทเพลงจะมีองค์ประกอบที่เหมือนหรือต่างหรือโดดเด่นนั้น เกิดจากการรังสรรค์ผลงานโดยคีตกวีที่มีความสามารถและถ่ายทอดออกมาเป็นทำนอง ดังที่นักวิชาการและเอกสารต่าง ๆ ได้อธิบายไว้มีรายละเอียดดังนี้

คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลงและลิขิต จินดาวัฒน์ ได้อธิบายถึงลักษณะสำคัญของดนตรีไทยสามารถสรุปได้ว่า ลักษณะสำคัญ 6 ประเด็นดังนี้

ประเด็นที่ 1 เรื่องจังหวะถือเป็นหัวใจหลักของดนตรีไทย เพราะเป็นการกำหนดความสั้นยาวของเสียงและทำนอง สามารถเทียบได้กับการเต้นของหัวใจมนุษย์ การกำหนดอัตราจังหวะแบ่งเป็น 3 อัตราคือ จังหวะช้าเรียกว่าอัตราจังหวะสามชั้น จังหวะปานกลางเรียกว่า อัตรา

จังหวะสองชั้นและจังหวะเร็ว เรียกว่า อัตราจังหวะชั้นเดียว โดยการบรรเลงในแต่ละอัตราชั้นนั้น สามารถสังเกตได้จากหน้าทับที่บรรเลงแตกต่างกันในแต่ละอัตราจังหวะ

ประเด็นที่ 2 เรื่องทำนองหลักและการแปรทำนอง ทุกเพลงจะต้องมีทำนองหลัก หรือที่เรียกว่า “basic melody” ถือเป็นหัวใจของทำนองเพลงที่นักดนตรีทุกคนต้องรู้และใช้เป็นหลักการบรรเลง โดยมีฆ้องวงใหญ่ที่ทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักให้กับวงดนตรี เมื่อนักดนตรีเกิดความเข้าใจในทำนองหลักแล้ว การแปรทำนองให้เหมาะกับเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น ถือเป็นเรื่องที่ต้องทำโดยคำนึงถึง timbre หรือ tone colour

ประเด็นที่ 3 ในด้านความอิสระของการบรรเลง กล่าวว่า การมีอิสระนั้นเป็นลักษณะเฉพาะที่มีในคนไทยอยู่แล้ว และสามารถสะท้อนความอิสระในชีวิตออกมาสู่สาธารณะในรูปแบบต่าง ๆ โดยเฉพาะในดนตรีไทย ที่สามารถถ่ายทอดภาวะอารมณ์ความรู้สึกสนุกสนาน การมีความสุขเมื่อได้บรรเลงดนตรีได้อย่างไม่มีขีดจำกัด รวมถึงการมีความอิสระทางความคิดในการสร้างสรรค์ทำนองหรือการแปรทำนองได้ดั่งปรารถนา

ประเด็นที่ 4 มาตราเสียงแบบไทยนั้น ประกอบได้ด้วยเสียง 7 เสียง ห่างเท่า ๆ กัน คือ โด เร มี ฟา ซอล ลา ที

ประเด็นที่ 5 การประสานเสียง โดยแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ คือ ลักษณะที่หนึ่งเป็นการประสานเสียงระหว่างเครื่องดนตรี เพราะเครื่องดนตรีแต่ละชนิดต่างมีลักษณะเสียงที่แตกต่างกัน ลักษณะที่สองเป็นการประสานเสียงภายในเครื่องดนตรี เช่น การตีเสียงคู่ 4 คู่ 5 ฯลฯ ต่างถือเป็นการประสานเสียงอีกรูปแบบหนึ่งที่น่าฟัง และลักษณะที่สามเป็นการประสานเสียงโดยลักษณะการบรรเลงรวมวงระหว่างเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักและเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่แปลทำนองหรือดำเนินทำนอง โดยมีจังหวะเป็นตัวควบคุมและถือเป็นลักษณะปกติที่พบในดนตรีไทย

ประเด็นที่ 6 คลาสสิค ได้สรุปความหมายจากพระยาอนุมานราชธน จากหนังสือการศึกษาวรรณคดีแง่ศิลปะวรรณศิลป์ โดยแบ่งออกเป็น 3 ความหมายคือ ความหมายที่หนึ่ง หมายถึงวรรณคดีและศิลปะของกรีกและโรมันโบราณได้เจริญถึงขีดสุด ความหมายที่สอง หมายถึงวรรณคดีหรือศิลปะที่ต่างชาติได้ทำเลียนแบบขึ้น โดยยึดถือรูปแบบกรีกและโรมันเป็นศิลปะต้นแบบ และความหมายที่สาม หมายถึง ไม่ว่าจะเป็นวรรณคดีหรือศิลปะชาติใดก็ตามที่มีความเจริญรุ่งเรืองถึงขีดสูงสุด เช่น พระพุทธรูปสมัยสุโขทัย เป็นต้น ดังนั้น ดนตรีไทยจึงจัดได้ว่าเป็นดนตรีที่มีความ

คลาสสิคเพราะเป็นดนตรีที่มีความเจริญถึงขีดสูงสุดแห่งรัตนโกสินทร์ (ชิ้น ศิลปบรรเลงและลิขิต จินดาวัฒน์, 2521: 23-29)

ในขณะที่สงบศึก ธรรมวิหาร ยังได้จำแนกองค์ประกอบของดนตรีไทยที่สำคัญออกเป็น 6 ประการคือ มาตราเสียงทางดนตรีไทย (scale) จังหวะของเพลงไทย ซึ่งสามารถแยกออกเป็น 3 ประเภทคือ จังหวะสามัญ จังหวะฉิ่ง จังหวะหน้าทับ เป็นต้น ทำนอง (ทาง) การประสานเสียง รูปแบบของเพลงไทยและอารมณ์เพลงสามารถสรุปได้ดังนี้

ประการที่ 1 คือ มาตราเสียงทางดนตรีไทย (scale) มีความคล้ายคลึงกับหลัก diatonic ของตะวันตกที่มีเสียงเท่ากัน 7 เสียง

ประการที่ 2 คือ จังหวะของเพลงไทยแบ่งออกเป็น 3 อย่างคือ จังหวะสามัญ จังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ

ประการที่ 3 คือ ทำนองหรือทางแบ่งออกเป็น 3 ความหมายคือ ทางที่หนึ่งหมายถึง การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ทางที่สองหมายถึง การดำเนินทำนองของเพลงที่ประพันธ์ขึ้นโดยเฉพาะของครูดนตรี และทางที่สามหมายถึง มาตราเสียงที่ใช้บรรเลงในดนตรีไทย

ประการที่ 4 คือ การประสานเสียง โดยเพลงไทยมีการประสานเสียงแนวนอนหรือเรียกว่า heterophony ในลักษณะที่มีทำนองหลักและมีการแปรทำนองออกเป็นแนวต่าง ๆ ตามเครื่องดนตรี มีผลทำให้เกิดแนวของการบรรเลงหลากหลายแนว จึงกลายเป็นการประสานเสียงอย่างหนึ่ง อันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะในแบบของเพลงไทย

ประเด็นที่ 5 คือ รูปแบบของเพลงไทยมีลักษณะการแบ่งเพลงประเภทต่าง ๆ คือ การแบ่งเป็นวรรค การแบ่งเป็นท่อน การแบ่งแป็นตัว การแบ่งเป็นจับ การแบ่งเป็นองค์

ประเด็นที่ 6 คือ อารมณ์เพลง ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

แม้ดนตรีไทยจะมีองค์ประกอบต่าง ๆ ที่ต่างจากดนตรีสากล แต่ดนตรีไทยก็สามารถทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ที่อ่อนหวาน ร่าเริง สนุกสนาน โศกเศร้า หรือแม้แต่สง่างาม น่าเกรงขาม น่ากลัว และเร้าใจได้ องค์ประกอบสำคัญได้แก่ ทำนองเพลง หน้าทับและเทคนิคของผู้บรรเลงซึ่งเน้นเสียงหนักเบา โดยอาศัยความเข้าใจอารมณ์เพลงและพยายามแสดงออกให้เป็นตามอารมณ์นั้น ๆ ให้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้ ทำนองเพลงเป็นสิ่งหนึ่งที่สามารถแสดงอารมณ์ออกได้

ชัดเจน หน้าทับของเครื่องหนังและเสียงกลองทัด ตะโพน ฯลฯ ก็เป็นสิ่งที่ช่วยเร้าใจผู้ฟังได้เป็นอย่างดี ดังนั้น ดนตรีไทยจึงสามารถ โน้มน้าวให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึก อารมณ์และภาพพจน์ต่าง ๆ ได้เหมาะสมกับลักษณะแบบไทย ๆ

(สงบศึก ธรรมวิหาร, 2542: 54-73)

นอกจากนี้ ยังมีผู้ที่มีความเห็นสอดคล้องกับ สงบศึก ธรรมวิหาร เช่น การอธิบายของ อรวรรณ บรรจงศิลปและคณะ ได้อธิบายไว้ว่าโครงสร้างเพลงไทยประกอบด้วยส่วนต่าง ๆ คือ บันไดเสียง จังหวะ ทำนอง การประสานเสียง รูปแบบและอารมณ์เพลง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

บันไดเสียง (Scale) ทางดนตรี หมายถึง เสียงที่เรียงลำดับขึ้น - ลง นักดนตรีไทยเรียกว่า "ทาง" มาแต่เดิม บันไดเสียงไทยประกอบด้วยเสียง 7 เสียงใน 1 ช่วงคู่แปด (Octave) และมีระยะห่างของเสียงแต่ละเสียงเท่ากัน (ทางทฤษฎี)

จังหวะ (Rhythm) หมายถึง 1) การแบ่งช่วงเวลาออกเป็นส่วนย่อย ๆ 2) การแบ่งกลุ่มของทำนอง 3) ความยาว-สั้นของเสียง และ 4) การเน้นเสียง โดยจังหวะในดนตรีไทย หมายถึง การแบ่งส่วนย่อยของทำนองเพลง ซึ่งดำเนินไปด้วยเวลาอันสม่ำเสมอ แยกได้เป็น 3 อย่างคือ

จังหวะสามัญ หมายถึง จังหวะทั่วไปที่จะต้องยึดถือเป็นหลักสำคัญของการขับร้องและบรรเลง แม้จะไม่มีสัญญาณใดให้จังหวะ จังหวะนี้ก็ต้องมีอยู่ในใจของผู้ขับร้องและผู้บรรเลงทุกคน

จังหวะฉิ่ง หมายถึง การแบ่งจังหวะด้วยเสียงตีฉิ่ง เพื่อให้รู้จังหวะเบาและจังหวะหนัก

จังหวะหน้าทับ หมายถึง การถือทำนองเครื่องหนัง (รูปแบบจังหวะการตีกลอง) เป็นเกณฑ์นับจังหวะ คือเมื่อตีหน้าทับจบ 1 เที่ยว ถือเป็น 1 จังหวะ ตีจบ 1 เที่ยว ถือเป็น 2 จังหวะ ยกเว้นบางเพลงที่มีหน้าทับเฉพาะเพลง ก็ไม่ยึดถือหน้าทับนั้นเป็นเกณฑ์การนับจังหวะ

ทำนอง (Melody) เป็นปรากฏการณ์ของมนุษย์ทั่วโลกที่สืบเนื่องมาแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ การดำเนินทำนองจะเป็นอย่างไรนั้นขึ้นอยู่กับกฎเกณฑ์และวัฒนธรรมของแต่ละสังคม

การประสานเสียงในเพลงไทย (Harmony) หมายถึง การผสมผสานของหลาย ๆ แนวที่เกิดขึ้นพร้อมกันในเชิงดนตรี ซึ่งเรามักพิจารณาในลักษณะของแนวทำนองที่ต่างกันหลาย ๆ แนวมาบรรเลงพร้อมกันโดยยึดทำนองหลัก (Basic Melody) บางท่านเรียกว่าเนื้อเพลงหรือเรียกว่าลูกฆ้องร่วมกัน ยกเว้นบางเพลงที่อาจใช้ทำนองหลักต่างกัน

การเกิดเสียงประสานในเพลงไทย อาจเนื่องมาจาก 3 ประการคือ

1. การเรียนรู้โดยวิธีท่องจำ...อาจเป็นต้นกำเนิดของการแปรทาง (Variation)

2. วิธีการประพันธ์เพลงไทย ในการประพันธ์เพลงไทยแต่โบราณนั้นผู้ประพันธ์จะแต่งทำนองหลักหรือเนื้อเพลงก่อน มีฆ้องวงใหญ่บรรเลงทำนองหลัก ความแตกต่างของคุณลักษณะของเสียงเครื่องดนตรีแต่ละชนิดและวิธีการบรรเลงอาจเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ผู้แต่งหรือผู้บรรเลงนำทำนองหลักนั้นมาแปรเป็นทางของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ...ทำให้เกิดเป็นรูปแบบของการประสานเสียงชนิดหนึ่งซึ่งเรียกว่า Heterophony หรือ การประสานเสียงในแนวนอน

3. การเกิดคู่เสียงต่าง ๆ ในการบรรเลง คือ การบรรเลงเครื่องดนตรีบางชนิด เช่น ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ระนาดทุ้ม จะเข้ ซอสามสาย ฯลฯ มีการใช้คู่เสียงต่าง ๆ ตั้งแต่คู่ 2 ไปจนถึงคู่ 8 และบางกรณีมีถึงคู่ 12 ทั้งนี้ อาจเนื่องจากเทคนิควิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ หรือความจำกัดของช่วงเสียงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ ดังนั้น แม้ว่าเครื่องดนตรีดังกล่าวจะบรรเลงเพียง 1 ชิ้นก็ตาม ในบางช่วงหรือบางเสียงก็ยังปรากฏเสียงประสานขึ้นได้

รูปแบบ (Form) ของเพลงมีความหมายดังนี้

ความหมายที่ 1 หมายถึง การนำส่วนเล็ก ๆ ของเพลงมาเรียบเรียงต่อเนื่องกัน โดยมีความสัมพันธ์และสมดุลซึ่งกันและกันเกิดเป็นวรรคเพลง ประโยคเพลงและท่อน

ความหมายที่ 2 หมายถึง การจัดเพลงเป็นประเภทต่าง ๆ ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงมโหรี เพลงโหมโรง เพลงตับ เพลงเถา เพลงละคร เพลงระบำ เพลงภาษาและเพลงลา

ความหมายที่ 3 หมายถึง รูปแบบของเพลงประเภทสามชั้น สองชั้น ชั้นเดียวและเพลงเถา

อารมณ์เพลง ความรู้สึกและอารมณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นจากบทเพลง (Expression) แต่ละเพลงนั้น เราไม่สามารถแจกแจงได้ว่าเกิดขึ้นตรงทำนองส่วนใดของเพลง หรือมาจากโครงสร้างส่วนไหนของเพลง แต่ที่เพลงสามารถเร้าให้เกิดอารมณต่าง ๆ ได้นั้น เกิดจากผลรวมที่เหมาะสมของสิ่งต่าง ๆ ของบทเพลงชิ้นนั้น ซึ่งไม่สามารถบอกกฎเกณฑ์ที่ตายตัวได้ อย่างไรก็ตาม มีลักษณะบางอย่างที่อาจสังเกตได้ว่า มีผลที่ทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์และความรู้สึกต่าง ๆ ต่อเพลงนั้น ๆ คือ

1. ให้ความรู้สึกโศกเศร้า คร่ำครวญ และอาลัยอาวรณ์

2. แสดงความยิ่งใหญ่ เกรียงไกร สง่าผ่าเผย

3. แสดงอารมณ์โกรธเกรี้ยว เยาะเย้ย

4. ให้ความรู้สึกศักดิ์สิทธิ์ น่าเกรงขาม

5. ให้ความรู้สึกน่ากลัว เยือกเย็น

6. ให้อารมณ์รักอ่อนหวาน

7. ให้อารมณ์รื่นเริง สนุกสนาน

8. ให้ความรู้สึกฮึกเหิมหรือให้บรรยากาศของการต่อสู้ สู้รบกัน

9. ให้ความรู้สึกสบายใจ น่าฟัง สดชื่น

10. ให้ความรู้สึกของสำเนียงชาติต่าง ๆ

(อรวรรณ บรรจงศิลปและคณะ, 2546: 111-163)

รวมถึง สงัด ภูเขาทอง ได้อธิบายถึงองค์ประกอบของทำนองเพลง โดยมีองค์ประกอบ 5 ส่วน ไว้ในหนังสือการดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย นอกจากจะอธิบายเรื่องระดับเสียงแล้วสิ่งที่

เพิ่มเติมขึ้นมาคือเรื่องของการเคลื่อนที่ของเสียง ความสั้นยาว ระดับความกว้างของเสียงสูงต่ำ และรวมถึงการอธิบายระบบเสียงโทนิค (tonic) โดยมีรายละเอียดดังนี้

ทำนองเพลงประกอบด้วยสิ่งต่อไปนี้

1. ระดับเสียงคือ ความสูงต่ำของเสียง

2. การเคลื่อนที่ของเสียง เพื่อให้เกิดทำนองเพลง เพราะถ้าเปล่งเสียงอยู่ในระดับเสียงเดียวก็ไม่เกิดประโยชน์อะไร

3. ความยาวโดยกำหนดเอาเวลาเป็นเครื่องกำหนดเพื่อให้เกิดเป็นจังหวะขึ้นมา นักดนตรีได้กำหนดเป็นห้องบ้าง เป็นช่องบ้างหรือเป็นหน้าทับ

4. พิสัย (Rage) คือมีช่วงกว้างของเสียง เสียงต่ำสุดกับสูงสุด ช่วงในดนตรีไทยไม่ค่อยเห็นความสำคัญนัก เพราะเรามีวิธีหลบเสียง

5. ระบบของหลักเสียงคือ การกำหนดเสียงของเพลงแต่ละบท ว่าจบลงด้วยเสียงอะไรที่เรียกว่า Tonic (สงัด ภูเขาทอง, 2532: 64)

พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายองค์ประกอบของดนตรีว่าควรมี melody rhythm และ harmony โดยมีรายละเอียดดังนี้

องค์ประกอบของดนตรีไทยสามารถแบ่งได้เป็น 3 ส่วนใหญ่ ๆ ดังนี้

1. ท่วงทำนอง (Melody) มี 3 องค์ประกอบดังนี้

1.1 ระดับเสียง (Pitch) ดนตรีไทยมีระดับเสียง 7 เสียง แต่ละเสียงมีช่วงเสียงห่างเท่า ๆ กัน ในที่นี้จะแสดงการวิเคราะห์อัตราส่วนระหว่าง Upper Pitch และ Lower Pitch เปรียบเทียบทั้งไทยและตะวันตกเพื่อยืนยันปรากฏการณ์ระดับเสียงที่เท่ากันทั้ง 7 ระดับเสียงในทางดนตรีไทย

1.2 ความดัง-ค่อย (Volume) ท่วงทำนองเดียวกันแต่มีความดังค่อยแตกต่างกันก็มีผลต่อการแสดงออกของธาตุสุนทรียะไม่เหมือนกัน นอกเหนือจากนี้ในดุริยางค์ไทยการประสมวงแต่ละชนิดก็ให้ความดังค่อยไม่เท่ากันอีกด้วย เช่น วงเครื่องสายเครื่องเดี่ยวให้ความดังมากกว่าวงมโหรีเครื่องสี่

1.3 คุณภาพเสียง (Tone Color) เสียงเดียวกันแต่มีกำเนิดมาจากเครื่องดนตรีแต่ละชนิดย่อมให้สีสันแตกต่างกัน เพลงเดียวกันที่ใช้บรรเลง

ด้วยวงดนตรีต่างชนิดกัน จึงให้ความรู้สึกไม่เหมือนกัน การเลือกเครื่องดนตรีให้เหมาะสมกับเพลงจึงเป็นสิ่งสำคัญ โดยเฉพาะในการบรรเลงเพลงเดี่ยว ไม่ใช่ว่าเครื่องใด ๆ ก็สามารถบรรเลงเดี่ยวได้ไปเสียทุกเพลง

2. การประสานเสียง (Harmony) มี 2 นัยคือ

2.1 การประสานเสียงในแนวดิ่ง (Vertical Harmony) ดนตรีไทยในขนบนั้นไม่มีการประสานเสียงในแนวดิ่งอย่างดนตรีตะวันตก นอกจากที่ปรากฏในคู่ประสานแต่ละเครื่องมือ เช่น ในเครื่องตี ในจะเข้ ซอสามสาย แม้จะมีบางเพลงแสดงลักษณะเช่นนี้ ก็เป็นด้วยอิทธิพลของตะวันตก หาใช่ของโบราณแท้ ดังที่ปรากฏในเห่ท้ายเต่าเห่และการขับร้องประสานเสียงชายหญิงในเพลงเวสสุกรรม

2.2 การประสานเสียงแนวนอน (Horizontal Harmony) แม้ว่าดนตรีไทยจะไม่มีลักษณะการประสานเสียงในแบบแนวดิ่งอย่างข้างต้น แต่ในระหว่างการบรรเลงบทเพลงหนึ่ง ๆ นั้น แต่ละเครื่องมือจะมีวิธีการดำเนินทำนองทางปฏิบัติของตน ซึ่งสอดประสานกับเครื่องมืออื่น ๆ จนไปบรรจบที่จุดหมายเดียวกัน ลักษณะเช่นนี้อาจเทียบได้กับการประสานเสียงเช่นกัน แต่เป็นลักษณะแนวนอน คือการดำเนินท่วงทำนองที่มิได้เป็นแนวดิ่ง ดังลักษณะ Triads หรือ Chords ต่าง ๆ ของดนตรีตะวันตก

2.3 จังหวะ (Rhythm) ในดนตรีไทยมี 2 นัยคือ

2.3.1 จังหวะฉิ่ง สามารถจำแนกการกำกับจังหวะของฉิ่งได้ 3 ประเภท โดยใช้เกณฑ์ลักษณะการบรรเลงดังนี้

- การตีแบบเปิด-ปิด (ฉิ่ง-ฉับ) ซึ่งสามารถจำแนกย่อยออกได้อีก 3 ประเภทดังนี้

- ตีเปิด-ปิด แบบลดหลั่นกัน 3 อัตราจังหวะ มักปรากฏใช้ในเพลงเถาต่าง ๆ และแต่ละอัตราจังหวะสามารถถอดแยกใช้จากกันได้อย่างอิสระขึ้นอยู่กับการบรรเลงเป็นสำคัญ

- ตีเปิด-ปิดแบบฉิ่งตัด (ฉิ่งโอ้หรือฉิ่งโลม) เป็นการยุบรวมกันระหว่างการตีฉิ่งในอัตราจังหวะสามชั้น และอัตราจังหวะสองชั้น

แล้วตัดห้องที่ 8 ออก การตีฉิ่งประเภทนี้ใช้ตีประกอบในประเภทเพลงโลมหรือเพลงโอ้ ในการแสดงโขนละคร เช่น เพลงโอ้ลาวครวญ เพลงโอ้โลม เพลงสิงโตตัด

- ตีเปิด-ปิดแบบเพลงสำเนียงจีน การตีในลักษณะเช่นนี้ใช้กับเพลงที่มีสำเนียงจีน เช่น เพลงจีนขิมใหญ่ จีนใจ๋ยอ โดยการตีเปิด 2 ครั้ง และตีปิด 1 ครั้ง ได้เสียง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉับ

- การตีแบบเปิด-ปิด (ฉิ่ง-ฉิ่ง) เป็นการตีกำกับจังหวะแบบตีเปิดอย่างเดียว มักใช้กับเพลงหน้าพาทย์เป็นส่วนใหญ่ ตัวอย่างเพลงที่มักใช้วิธีการบรรเลงแบบนี้ เช่น เพลงสาธุการ เพลงกลม เพลงรัว

- การตีแบบเปิด-ปิด (ฉับ-ฉับ) เป็นการตีกำกับจังหวะแบบปิดอย่างเดียว เสียงที่ได้เป็นเสียง ฉับ เช่น ตีกำกับจังหวะในเพลงเชิดจีน

- การตีประสม เป็นการตีกำกับคละเคล้ารูปแบบต่าง ๆ ที่กล่าวมาแล้วตามลักษณะเพลงที่ปรากฏ เช่น ในเพลงช้าปี่

2.3.2 จังหวะหน้าทับ หน้าทับคือกระบวนการที่นำเอา Sound Effect หรือผลที่ได้จากการบรรเลง คือ เสียงกลอง มาร้อยเรียงสร้างสรรค์เป็นกระบวนการต่าง ๆ เพื่อใช้ประกอบในการบรรเลงดนตรี แต่ละกระบวนการนั้นเรียกว่า หน้าทับ ซึ่งเป็นลักษณะของการบรรเลงเครื่องหนัง เช่น กลองแขก ตะโพน โทนรำมะนา

หน้าทับที่มักถูกนำมาใช้ประจำและอาจถือว่าเป็นหน้าที่สำคัญที่ผู้เรียนดนตรีไทยต้องรู้และสามารถปฏิบัติได้ คือ หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ พ้นจากนี้ก็จะเป็นหน้าทับพิเศษต่าง ๆ เฉพาะเพลงเฉพาะสำเนียงไป เช่น หน้าทับม้าย่อง สมิงทอง ขึ้นม้า หน้าทับภาษาต่าง ๆ (พิชิต ชัยเสรี, 2559: 4-7)

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี อธิบายองค์ประกอบของดนตรีไทยไว้ว่า ดนตรีเกิดจากความพยายามพากเพียรของมนุษย์ที่จะสร้างสรรค์เสียงที่มีระเบียบของจังหวะ ทำนอง สีสันของเสียงและคีตลักษณ์ ดังข้อความว่า

1. เสียง (Tone) เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของอากาศที่เป็นไปอย่างสม่ำเสมอ ส่วนเสียงอึกทึกหรือเสียงรบกวน (Noise) เกิดจากการสั่นสะเทือนของอากาศที่ไม่สม่ำเสมอ ลักษณะความแตกต่างของเสียงขึ้นอยู่กับคุณสมบัติสำคัญ 4 ประการคือ ระดับเสียง (Pitch) ความสั้นยาวของเสียง (Duration) ความเข้มของเสียง (Intensity) และคุณภาพของเสียง (Quality)

2. พื้นฐานจังหวะ (Element of Time) จังหวะในดนตรีไทย สามารถแยกพิจารณาได้ 2 ประเภทคือ จังหวะภายในและจังหวะภายนอก

3. ทำนอง (Melody) เป็นการจัดระเบียบของเสียงที่เกี่ยวข้องกับความสูง-ต่ำ ความสั้น-ยาว และความดัง-เบา ทำนองของดนตรีไทยสามารถแบ่งเป็น 2 ประเภทคือ ทำนองหลักและทำนองตกแต่ง

4. พื้นผิวของเสียง (Texture) ลักษณะหรือรูปแบบของเสียงทั้งที่ประสานสัมพันธ์และไม่ประสานสัมพันธ์ อาจเป็นการนำเสียงมาบรรเลงซ้อนกันหรือพร้อมกัน ซึ่งอาจพบทั้งแนวตั้งและแนวนอน ตามกระบวนการประพันธ์เพลง

5. สีสันของเพลง (Tone Color) คุณลักษณะของเสียงที่กำเนิดจากแหล่งเสียงที่แตกต่างกัน ความหลากหลายสีสันของเสียงประกอบด้วย วิธีการบรรเลง วัสดุที่ใช้ทำเครื่องดนตรี รูปร่าง รูปทรง ขนาด

6. คีตลักษณ์ (Forms) หรือรูปแบบของเพลง สามารถพิจารณาได้จากรูปแบบของเพลง ส่วนที่เป็นกรอบภายนอก และลีลาของเพลง มีความเกี่ยวข้องกับวิธีการที่ผู้ประพันธ์เพลงใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน

(เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542: 3-15)

จากแนวคิดด้านองค์ประกอบดนตรีของนักวิชาการแต่ละท่าน สามารถสรุปได้ว่าองค์ประกอบดนตรีสามารถแบ่งออกเป็น 6 หลัก ซึ่งเป็นหลักพื้นฐานของเพลงไทยคือ

องค์ประกอบที่ 1 เรื่องบันไดเสียงของพลงไทย อันประกอบไปด้วย 7 ช่วงเสียงเท่ากัน ในการบรรเลง ผู้บรรเลงสามารถเปลี่ยนเสียงได้ ทำนองเพลงไทยมีการย้ายบันไดเสียงและเปลี่ยนกลุ่มเสียง รวมถึงการใช้บันไดเสียงที่เหมาะสมกับท่วงทำนองต่าง ๆ

องค์ประกอบที่ 2 เรื่องจังหวะ โดยเพลงไทยมีจังหวะหลัก ๆ อยู่ 3 แบบคือ จังหวะสามัญ จังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ

องค์ประกอบที่ 3 เรื่องทำนองเพลงไทย คือ เสียงที่มีการเรียงร้อยเข้าด้วยกัน

องค์ประกอบที่ 4 เรื่องการประสานเสียงของเพลง โดยในดนตรีไทยมีลักษณะการประสานเสียงแนวนอน ทั้งนี้ สามารถแยกเป็นทำนองหลักและการแปรทำนอง

องค์ประกอบที่ 5 เรื่องรูปแบบของเพลงไทย มีการจัดรูปแบบการแบ่งเพลงไทย เช่น แบ่งเป็นวรรค ประโยค ท่อน ทำนอง เป็นต้น

องค์ประกอบที่ 6 เรื่องอารมณ์เพลง โดยเพลงไทยสามารถบรรยายออกถึงความรู้สึกและอารมณ์ได้ชัดเจนในลักษณะแบบไทย

ดังนั้น ในการสร้างสรรค์เพลงนั้น ผู้วิจัยกำหนดใช้องค์ประกอบทางดนตรีในทุกองค์ประกอบที่จะนำเสนอและถ่ายทอดบทเพลง ซึ่งจะได้ทำการสร้างสรรค์ในลำดับต่อไป

2.2.4 ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย

การประพันธ์เพลงไทย กล่าวอีกนัยคือการประดิษฐ์ทำนองหรือแต่งทำนองขึ้นใหม่ ตามที่ มนตรี ตราโมท กล่าวไว้ในหนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย สรุปได้ว่า การประพันธ์เพลงคือ สิ่งที่รวมองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น ทำนอง สำเนียง จังหวะ หน้าทับและกระสวนทำนองรูปแบบต่าง ๆ ทั้งนี้ อัตลักษณ์ของแต่ละบทเพลงขึ้นอยู่กับความประสงค์ของผู้ประพันธ์แต่ละคน ดังข้อความว่า

> *สิ่งที่ประกอบกันเข้าเป็นเพลงหนึ่ง ๆ นั้น มีอยู่หลายอย่างด้วยกัน บางเพลงก็มีมากอย่าง บางเพลงก็มีน้อยอย่าง ตามลักษณะและความประสงค์ของผู้ประดิษฐ์เพลงนั้น ๆ สิ่งเหล่านี้ คือทำนอง สำเนียง จังหวะ หน้าทับ เท่า โยน ลูกล้อ ลูกขัด เหลื่อม ล่วงหน้า กรอ เก็บ รัว ฯลฯ...แต่สิ่งที่สำคัญที่สุดของเพลงก็คือ ทำนองกับจังหวะ* (มนตรี ตราโมท, 2545: 37)

จะเห็นได้ว่า การประพันธ์เพลงนั้นจำเป็นต้องอาศัยองค์ความรู้รอบด้านทางดนตรีไทยทั้งทางทฤษฎีและการปฏิบัติ จึงจะมีความเข้าใจและสามารถสร้างสรรค์ทำนองออกมาได้อย่างสมบูรณ์ ดังที่

มนตรี ตราโมท ได้กล่าวไว้ในหนังสือดุริยสาส์น สามารถสรุปได้ว่า ผู้ประพันธ์เพลงต้องคำนึงถึงหลักการเบื้องต้นว่า การแต่งเพลง ควรเริ่มต้นจากการแต่งแบบขยายก่อน โดยต้องใช้ความคิด สติปัญญา ความรู้ในการสร้างสรรค์ทำนอง อันมีสิ่งสำคัญ 3 ประการหลัก ๆ คือ จำนวนจังหวะหน้าทับ เสียงลูกตกในจังหวะตกและลักษณะทำนอง รวมทั้งการดำเนินทำนอง ดังข้อความว่า

> *ขั้นแรกของการแต่งควรจะหัดแต่งทวีขึ้นหรือขยายส่วนออก แต่มิใช่ขยายออกไปโดยมิได้แต่ง คำว่า แต่ง จะต้องใช้ความคิด สติปัญญา ประกอบด้วยความรู้ ประดิษฐ์เรียบเรียงให้ไพเราะและถูกต้องตามหลักเกณฑ์*
>
> *สิ่งสำคัญของการแต่งเพลงไทยก็คือ*
>
> *1. จะต้องรู้ว่าเพลงที่ต้องการจะแต่งนั้นมีกี่จังหวะหน้าทับ (หมายถึงจังหวะหน้าทับ)*
>
> *2. เสียงสุดท้ายที่ตกปลายจังหวะนั้นเป็นเสียงอะไรบ้าง และ*
>
> *3. ทำนองเพลงตอนนั้น ๆ ดำเนินอย่างไร มีสำเนียงอย่างไร*
>
> (มนตรี ตราโมท, 2538: 43)

ดังที่กล่าวมา เมื่อผู้ประพันธ์วางเนื้อหางานตามหลักการเบื้องต้นแล้ว จึงเข้าสู่กระบวนการประพันธ์ โดยมีวิธีการประพันธ์เบื้องต้น ตามที่ มนตรี ตราโมท ได้อธิบายขั้นตอนการฝึกหัดประพันธ์เพลงไว้ว่ามี 3 ขั้นตอน ดังรายละเอียดต่อไปนี้

> *การแต่งในขั้นเริ่มฝึกหัด ควรจะทำเป็นขั้น ๆ คือ*
>
> *1. ขยายทำนองเพลงเดิมให้ยาวออกไป 1 เท่าตัว ดังที่สมมุติไว้ว่าหลานจะแต่งเพลง 2 ชั้นประเภทปรบไก่ขึ้นเป็น 3 ชั้น ก็จงขยายทำนองเพลงแต่ละจังหวะซึ่งมีความยาวจังหวะละ 4 ห้อง ของโน้ตสากลจังหวะ 2/4 ให้เป็นจังหวะละ 8 ห้องและควรค่อย ๆ คิดทำไปทีละจังหวะ ๆ*
>
> *2. แทรกแซงทำนองซึ่งขยายแล้วนั้นให้ถี่ตามสมควร เพื่อให้ทำนองที่ขยายแล้วนั้นกระทัดรัดไม่โตงเตงด้วยส่วนขยายและทำไปทีละจังหวะ ๆ เช่นเดียวกันจนจบเพลง*
>
> *3. เกลาสำนวนทำนองที่ได้แทรกแซงไว้แล้วนั้นให้มีสัมผัสสนิทสนม มีท่วงทีไพเราะสมส่วนทั้งการขึ้นต้นและลงจบ พินิจพิเคราะห์ว่าทำนอง*

ตอนใดควรจะเป็นทำนองพื้น ๆ มีลูกล้อลูกขัด หรือที่ห่างมีเม็ดพรายอย่างไร บ้างก็คิดประพันธ์แทรกใส่ไปตามที่เห็นสมควร (มนตรี ตราโมท, 2538: 45-46)

นอกจากหลักการประพันธ์เบื้องต้นแล้ว มนตรี ตราโมท ยังเสนอวิธีการประพันธ์เพลงโดยทั่วไปสามารถแบ่งได้เป็น 3 วิธีคือ วิธีที่ 1 คือการแต่งขึ้นใหม่ที่ต้องใช้สติปัญญาของผู้ประพันธ์ วิธีที่ 2 คือการแต่งขยายและย่อลง และวิธีที่ 3 คือการแต่งทำนองขึ้นใหม่ โดยมีรายละเอียดดังนี้

การแต่งเพลงไทยนั้น มีวิธีที่จะแต่ง 3 วิธี

1. การแต่งขึ้นใหม่แท้ ๆ โดยมิได้ยึดหลักจากเพลงใดเพลงหนึ่ง อันเป็นของเก่าที่มีอยู่แล้วเลย เพลงชนิดนี้อาจเป็นได้ไม่ว่าอัตรา 3 ชั้น 2 ชั้น ชั้นเดียว หรือจะเป็นเพลงชนิดเบ็ดเตล็ดใด ๆ ได้ทั้งสิ้น ข้อสำคัญในความหมายอันนี้ก็คือ ได้คิดแต่งขึ้นโดยสติปัญญาเป็นอัตโนมัติจริง ๆ ไม่ได้อาศัยหลักเกณฑ์หรือทำนองหรือเสียงตกจากเพลงใด ๆ ที่มีมาก่อนเลย

2. การแต่งทวีคูณเพิ่มอัตราขึ้น เช่น ของเก่าเป็นอัตรา 2 ชั้น แต่งขึ้นเป็น 3 ชั้น หรือทวีหารอัตราลงเช่น ของเก่าเป็นอัตรา 2 ชั้น คิดแต่งใหม่เป็นอัตราชั้นเดียว เป็นต้น

3. แต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่ โดยยึดถือเนื้อเพลงของเก่าที่มีอยู่แล้ว โดยมิได้เปลี่ยนแปลงอัตราแต่อย่างใด ของเดิมเป็น 3 ชั้น ก็คงเป็น 3 ชั้น ของเดิมเป็น 2 ชั้น ก็คงเป็น 2 ชั้นอยู่เช่นเดิม แต่ว่าได้ประดิษฐ์ทำนองและลีลาของเพลงให้เปลี่ยนรูปออกไปจนแทบจะจำไม่ได้ว่าเป็นเพลงเดียวกันกับเพลงที่มีอยู่เดิม

ผู้แต่งเพลงตามวิธีทั้ง 3 จะเป็นวิธีใดวิธีหนึ่งก็ตาม นี่แหละจึงถือว่านั้นเป็นเจ้าของเพลงนั้น และมีสิทธิที่จะตั้งชื่อเพลงขึ้นใหม่ได้ตามพอใจ

(มนตรี ตราโมท, 2538: 87-88)

การแบ่งวิธีการประพันธ์ของมนตรี ตราโมท เป็นวิธีที่เหล่านักประพันธ์ทราบกันเป็นอย่างดีในกระบวนการประพันธ์ ซึ่งสอดคล้องกับ อรวรรณ บรรจงศิลปและคณะ ที่ได้ทำการอธิบายไว้ในงานวิจัยเรื่องความคิดและภูมิปัญญาไทย ชุดดุริยางคศิลป์ สามารถสรุปได้ว่า วิธีการแต่งเพลงแบ่ง

ออกเป็น 4 วิธีคือ การยืด การตัดทอน การแต่งขึ้นใหม่โดยอาศัยเพลงเดิมและการแต่งโดยความคิดของตนเอง โดยในจำนวน 4 ข้อนี้ ได้ทำการแยกวิธีที่สองของ มนตรี ตราโมท คือ การแต่งขยายและย่อลงแบ่งออกเป็น 2 ข้อ จึงกลายเป็นการแต่งโดยขยาย 1 วิธีและการย่อลงเป็นอีก 1 วิธี ดังรายละเอียดต่อไปนี้

โดยมีวิธีแต่งเพลง มีอยู่ด้วยกันหลายวิธี เช่น

1. แต่งโดยการยืดหรือขยายจากเพลงเดิม

2. แต่งโดยการตัดทอน จากเพลงเดิม

3. แต่งทำนองขึ้นใหม่ โดยอาศัยเพลงเดิม

4. แต่งโดยความคิดของตนเอง ตามหลักวิชาดนตรีไทย

(อรวรรณ บรรจงศิลปและคณะ, 2534: 214)

วิธีการแบ่งดังกล่าวสอดคล้องกับความเห็นของสิริชัยชาญ ฟักจำรูญที่ได้ทำการอธิบายหลักการประพันธ์เพลงสามารถแบ่งออกเป็น 4 วิธีเช่นเดียวกัน ดังข้อความว่า

การแต่งเพลงไทยมีอยู่ 4 วิธี ได้แก่

1. ยืดหรือขยายจากเพลงเดิม วิธีนี้ผู้แต่งจะใช้ทำนองเพลงของเดิม ซึ่งมักจะเป็นเพลงอัตราสองชั้นเป็นหลัก แล้วนำมาแต่งทำนองขยายขึ้นเท่าหนึ่งกลายเป็นสามชั้น

2. ตัดทอนจากเพลงเดิม วิธีนี้ใช้หลักเดียวกับวิธีที่หนึ่ง แต่เปลี่ยนจากการขยายเป็นตัดทอนลงมา จากเพลงอัตราสองชั้นเป็นเพลงอัตราชั้นเดียว

3. แต่งทำนองขึ้นใหม่โดยอาศัยเพลงเดิม นำทำนองเพลงสร้อยเพลง 2 ชั้น มาเป็นแนวทางในการแต่งทำนองขึ้นใหม่ เรียกอีกอย่างหนึ่งว่าทางเปลี่ยนหรือการดัดแปลงทำนองเพลงให้เปลี่ยนไป อาจทำเป็นสำเนียงภาษาต่างก็ได้

4. แต่งโดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้แต่ง วิธีนี้ผู้แต่งจะเริ่มต้นจากการค้นคว้าข้อมูลในการสร้างรูปแบบจังหวะและแนวทางเพลงที่จะแต่ง สามารถทำได้หลายวิธี ดังนี้

- คิดจากจังหวะและลีลาท่าเดินท่าวิ่งของสัตว์บางชนิด

- คิดจากสภาพสิ่งแวดล้อม ประวัติศาสตร์ในแต่ละยุคแต่ละสมัย

- คิดจากเหตุการณ์สำคัญต่าง ๆ รวมทั้งรัชสมัย พระราชพิธี

(สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ อ้างถึงใน อรวรรณ บรรจงศิลปและคณะ, 2546: 194-203)

ส่วนบุษกร สำโรงทอง ได้อธิบายวิธีการประพันธ์เพลงไว้ในงานวิจัยบทประพันธ์เพลงมิตรภาพไทย-นอร์เวย์ สามารถสรุปได้ 3 วิธีคือ การแต่งโดยการขยาย การแต่งโดยการตัดทอนและการแต่งโดยการคิดประดิษฐ์ทำนองใหม่ โดยมีรายละเอียดดังนี้

วิธีการประพันธ์เพลงสามารถแบ่งได้เป็น 3 วิธีคือ

1. การประพันธ์โดยใช้เพลงที่มีอยู่เดิมนำมาขยายอัตราขึ้น ตัวอย่างเช่น

ก | – 1 – 2 | – 3 – 4 | (เนื้อทำนองเดิม)

ก 1 | - - -1 | - - - 2 | - - - 3 | - - - 4 | (ทำนองที่ขยายแล้ว)

จะเห็นได้ว่าทำนองนี้ยาวเป็น 2 เท่าของทำนองแรก

ก 2 | – 2 3 1 | 3 2 3 2 | 2 1 2 3 | 1 2 3 4 | (ทำนองที่ตกแต่งเพิ่มเติม) ทำนองใน ก 2 ได้ถูกเพิ่มเสียงต่าง ๆ เข้าตกแต่งทำนอง ก 1

การประพันธ์ลักษณะขยายออกนี้ ผู้ประพันธ์สามารถสร้างทำนองใหม่ตามที่ตนคิดขึ้น แต่ทั้งนี้ต้องคงไว้ซึ่งเสียงหลักในทำนองเดิม 1, 2, 3, 4 ให้มากที่สุด แต่บางครั้งอนุโลมให้ไม่ต้องใช้ทุกเสียง ถ้าฟังแล้วยังมีเค้าเสียงหลักเดิมอยู่บ้าง

2. การแต่งโดยการตัดทำนองหลักให้เลือกเพียงความยาวครึ่งหนึ่งตัวอย่างต่อไปนี้ กรณีนี้จะเป็นในทางตรงกันข้ามกันกับการแต่งเพลงแบบแรก

ข | 1 2 3 1 | 3 2 3 2 | 2 1 2 3 | 1 2 3 4 | (เนื้อทำนองเดิม)

ข 1 | – 1 – 2 | 1 3 – 4 | (ทำนองที่ตัดทอนแล้ว)

3. การแต่งโดยคิดประดิษฐ์ทำนองขึ้นใหม่

การประพันธ์ในลักษณะนี้ให้ความอิสระในการสร้างสรรค์เพลงแก่ผู้ประพันธ์มากกว่า 2 วิธีดังกล่าวข้างต้น เพราะผู้ประพันธ์ไม่มีความ

จำเป็นที่จะต้องคำนึงถึงเสียงสำคัญที่จะต้องรักษาไว้นั้น แต่ทั้งนี้ การประพันธ์แบบใดก็ตาม ย่อมต้องอยู่ภายใต้กรอบของลักษณะปฏิบัติตามแบบแผนการประพันธ์เพลงไทย เพื่อคงความเป็นเอกลักษณ์ไทยให้อยู่ในผลงานนั้น ๆ

(บุษกร สำโรงทอง, 2547: iii)

พินิจ ฉายสุวรรณ ได้อธิบายถึงหลักการแต่งเพลงไว้ว่า

แต่งเพลงต้องแต่งให้ฟังได้ ต้องมีกฎเกณฑ์ลำดับแรกคือจังหวะ ทำนองที่สัมพันธ์กัน ทำอย่างไรให้ทำนองฟังแล้วไม่ซ้ำ ไม่น่าเบื่อ และสามารถฟังได้เรื่อย ๆ เหมือนอย่างเช่นเพลงรำวง

(พินิจ ฉายสุวรรณ, สัมภาษณ์, 26 พฤศจิกายน 2559)

เสนาะ หลวงสุนทร ได้อธิบายถึงหลักการแต่งเพลงไว้ว่า

สมมุติว่าเราอยู่ตรงไหนเราจะสร้างอะไร เราจะมองไปทางไหน ต้องวางโครงสร้างของทำนองเหมือนการวางภาพ เพื่อจะมองภาพต่าง ๆ จากนั้นมากำหนดว่าในทำนองที่จะทำเนี่ยต้องเป็นอย่างไร เช่น ทำนองมีอยู่แล้วหรือยังไม่มี หากมีอยู่แล้วก็ดึงเอามาเป็นตัวตั้งแล้วคิดออกไปว่าจะทำแบบไหน ทางพื้นลูกล้อลูกขัด จะเอาสำเนียงไหม ถ้าไม่เอาก็ปล่อยไป เพราะสำเนียงก็มีหลบสำเนียง จีน แขก มอญ ลาว อันดับแรกเราต้องกำหนดสำเนียงกลางให้ได้ก่อนแล้วค่อยแปลเป็นสำเนียงต่าง ๆ แต่อื่นใดเราก็ต้องไปฟังเพลงที่เขาทำมาแล้วว่าเป็นอย่างไร หรือจะไปฟังต้นฉบับจากประเภทนั้น ๆ เลยก็ได้ จะแต่งอะไรก็แล้วแต่ต้องหาตัวครูก่อน แล้วถึงจะแต่ง กฎเกณฑ์ของการแต่งเพลง ต้องใช้หลักการเพลง เช่น จังหวะ เราจะเอาเพลงกี่จังหวะ เช่น เริ่มจาก 2 จังหวะ 2 ท่อน หากเก่งแล้วก็เริ่มเป็น 4 จังหวะ 2 ท่อน หน้าที่ที่ว่าคือหน้าทับปรบไก่

(เสนาะ หลวงสุนทร, สัมภาษณ์, 15 พฤศจิกายน 2559)

สงบศึก ธรรมวิหาร ได้อธิบายถึงหลักการแต่งเพลงไว้ว่า

จะแต่งเพลงให้ดีต้องฟังเยอะ ๆ ต้องเป็นพหูสูต เพื่อให้เราทำได้ไม่ซ้ำเขา เช่น เพลงนทีทอง พม่าห้าท่อน มีเที่ยวแรก เที่ยวเปลี่ยน เอาวิธีการเขาก็ เราก็วางโครงเลยว่าเราจะเอาแบบไหน ส่วนที่เคยคิดเองก็จะเป็นทางเดี่ยว คือการทำให้ยาก ๆ ทำให้ลำบากตัวเองเยอะ ๆ หน่อย ทั้งหมดอยู่กับเรา เพราะเป็นของเรา เราจะทำอย่างไรก็ได้

การแต่งเพลงก็ทำไป ปรับไป ปรุงไป เพราะโดยมากที่ทำมักจะขยายทำนองเสียมากกว่า ข้อควรระวังในการแต่งเพลง ก็คือ อย่าให้ขาดเกินจังหวะหน้าทับ อย่าให้ขาด อย่าประมาทคิดว่าของง่าย พยายามอย่าให้กลอนซ้ำ อย่างที่ครูเทียบเป่าปี่ให้หนี ๆ เพราะจะได้มีเอกลักษณ์ของตนเอง

(สงบศึก ธรรมวิหาร, สัมภาษณ์, 15 พฤศจิกายน 2559)

นอกจากนี้ สมภพ ขำประเสริฐ ยังได้อธิบายเพิ่มเติมกลวิธีการประพันธ์ด้วยการยืดขยายและการตัดทอน สรุปได้ว่า เพลงที่จะทำการขยายหรือย่อลงต้องนำมาจากเพลงเก่าที่มีความน่าสนใจ เมื่อขยายหรือย่อทำนองแล้วต้องมีความหมายตรงกับเพลงต้นราก โดยคำนึงถึงทำนองที่ถูกต้องตามอัตราต่าง ๆ และเมื่อนำไปบรรเลงควรเลือกให้เหมาะสมทั้งวงและเพลง ดังข้อความว่า

1. เพลงที่จะนำมาแต่งไม่ว่าจะเป็นเพลงแต่งใหม่ทั้งหมดหรือนำมาจากของเก่า จะเป็นอัตราหน้าทับอะไรก็ตาม จะเลือกเอาชนิดที่มีเนื้อหาสาระกินใจเป็นอันดับแรก

2. ท่วงทำนองของเพลงที่จะแต่งขึ้นใหม่ ต้องตรงความหมายตรงกับเพลงที่นำมาเป็นตัวแบบ เช่น เพลงลาว, เขมร, จีน, ไทย หรือแขก เป็นต้น อย่าให้สำเนียงไขว้เขว จากลาวกลายเป็นเขมร หรือญวนกลายเป็นไทยไป

3. ปรุงแต่งลีลาท่วงทำนองต้องพิจารณาให้อยู่ในอัตราที่ถูกต้อง คือ อย่าเอาทางของ 3 ชั้นไปใช้ใน 2 ชั้น อันเป็นการไขว้เขวสับสน แม้แต่ลูกล้อหรือลูกขัดก็ต้องมีอัตราเหมือนกัน

4. พยายามปรุงแต่งลีลา และท่วงทำนองให้อยู่ในสภาพเหมาะสมที่จะนำไปบรรเลงได้ (สมภพ ขำประเสริฐ, 2543: 113)

จากข้อความดังกล่าวข้างต้น แสดงให้เห็นว่านอกจากบทเพลงที่ต้องมีเนื้อหาสาระที่น่าสนใจที่คัดสรรแล้ว การมีมุมมองและกลวิธีการประพันธ์ของผู้ประพันธ์นั้น นับได้ว่ามีความสำคัญมากเช่นกัน ดังที่ พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวไว้ในหนังสือการประพันธ์เพลงไทยว่า *"ศิลปินมีฝีมือปานไหนหรือมีแรงดลใจปานใด ถ้าปราศจากอุปกรณ์เสียแล้ว ศิลปกรรมก็ไม่อาจเกิดขึ้นได้ แม้มีอุปกรณ์แต่ไม่ถึงขนาด งานก็กระนั้น ๆ"* (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 6) ดังนั้น อุปกรณ์ตามการอธิบายของพิชิต ชัยเสรีในที่นี้จึงหมายถึงรูปแบบเครื่องมือหรือกลวิธีที่ใช้ในการประพันธ์เพลงจำนวน 10 วิธี ซึ่งเป็นการอธิบายรูปแบบลักษณะทำนองที่ปรากฏในดนตรีไทย โดยมีรายละเอียดดังนี้

ข้าพเจ้ารวบรวมอุปกรณ์ตามวิธีแห่งชาติไทยที่ใช้ในการประพันธ์เพลงไทยได้ 10 ประการ ช้านานไปเบื้องหน้าก็อาจจะมีการค้นพบเพิ่มเติมอีกเป็นแน่ เท่าที่มีประสบการณ์ปรากฏดังนี้

1. การยืดยุบ

2. การล้อ-ขัด-เหลื่อม

3. การกรอ

4. การโยน

5. เที่ยวกลับ-ทางเปลี่ยน

6. การเปลี่ยนบันไดเสียง

7. การใช้กระสวนจังหวะ

8. สำเนียง

9. อัตลักษณ์เข้าแบบ

10. ลักษณะเดี่ยว (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 6)

จากวิธีการประพันธ์เพลงดังกล่าวข้างต้น จะเห็นได้ว่ามีแนวทางการประพันธ์ที่สอดคล้องกันในแต่ละวิธีการ อาทิ การขยายทำนอง การลดทอนทำนอง และการประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ เป็นต้น ฉะนั้น ผู้ประพันธ์แต่ละคนจะมีรูปแบบการประพันธ์ที่แตกต่างกัน ด้วยแรงบันดาลใจ เหตุกำเนิดและเหตุปัจจัยต่าง ๆ จึงส่งผลให้มีกลวิธีในการประพันธ์ที่แตกต่างกัน ตามที่ พิชิต ชัยเสรีได้แบ่งประเภทผู้ประพันธ์ออกเป็น 4 แบบคือ แบบที่ 1 บันดาลรังสฤษฏ์ หมายถึงผู้ประพันธ์ที่ประพันธ์เพลงขึ้นจากแรงบันดาลใจ แบบที่ 2 ศึกษิตอนุรักษ์ หมายถึง ผู้ประพันธ์ที่ยึดหลักแบบแผนเพลงไทย แบบที่ 3

ขนบภักดิ์สบสมัย หมายถึง ผู้ประพันธ์ที่ยังคงดำเนินรอยตามขนบธรรมเนียมตามอย่างแบบที่สองและมีรูปแบบตามสมัยนิยมและแบบที่ 4 บุกไพรเบิกทาง หมายถึงผู้ประพันธ์ที่สร้างขึ้นใหม่ อย่างที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. บันดาลรังสฤษฏ์

การสร้างงานศิลปะก็ต้องเริ่มจากแรงบันดาลใจทั้งสิ้น แต่ในยุคแรกนั้นยังไม่มีกฎระเบียบหรือหลักการบังคับแต่อย่างใด ศิลปินจึงมีเสรีภาพเต็มที่ในการรังสฤษฏ์งานของตนจากแรงบันดาลใจล้วน ๆ แรงบันดาลใจนี้อาจมาจากเหตุปัจจัยภายนอกคือ สิ่งแวดล้อมหรือปรากฏการณ์ใดๆ ที่ห่อหุ้มศิลปินอยู่หรือจากเหตุปัจจัยภายในคือ ความสะเทือนใจของศิลปินเองก็ได้ William Wordworth กวีอังกฤษแสดงลำดับของการรังสฤษฏ์ไว้อย่างรัดกุม เบื้องต้นที่สุดศิลปินจะต้องมีความสะเทือนใจที่เข้มข้นพอจึงทำให้เกิดการตรึงจิตขึ้นจนได้สภาวะที่เรียกว่า ความสงบระงับ (Tranquility) อันเป็นสันติราบรื่นจากจุดนี้จึงจะเกิดพลังทะยานที่จะแสดงออกเป็นงานศิลปะต่าง ๆ ต่อไป ช่วงระหว่างความสะเทือนใจและการตรึงจิตนี้อาจย้อนไปมาได้หลายครั้งกว่าจะบรรลุความสงบระงับ ดังนั้น คีตกวีประเภทนี้จึงมิใช่คนสามัญดาด ๆ ที่ฮือฮาปรุงแต่งไปกับสิ่งกระทบหรือสิ่งเร้าต่าง ๆ แล้วสำคัญตนได้ว่าแรงบันดาลใจสามารถประพันธ์ท่วงทำนองเพลงออกมาอย่างฉับพลัน อย่างที่ปรากฏทั่วไปในเวลานี้ หากแต่ต้องเป็นคนพิเศษจริง ๆ ดนตรีที่ปรากฏในยุคเริ่มแรกมาจากท่านเหล่านี้ทั้งสิ้นแรงบันดาลใจนี้ถ้ามาจากสิ่งเหนือธรรมชาติ เรียกว่า ทิพยดล (Divine Inspiration)

2. ศึกษิตอนุรักษ์

คำว่า ศึกษิต เทียบได้กับคำว่า Classic เมื่อเวลาผ่านไปก็มีเรื่องของหลักการ กรอบ กระสวนและระเบียบเรียงร้อยเพิ่มขึ้นโดยลำดับ คีตกวีประเภทแรกไม่อาจใช้แรงบันดาลใจโดยเสรีได้ เช่นเดิม เพราะต้องเอื้อกรอบความคิดศึกษิตที่ปรากฏขึ้น ซึ่งที่แท้แล้วก็คือผลจากการกลั่นกรอง ภูมิปัญญาของแต่ละชาติแต่ละสังคมจนสำเร็จลงตัว ในลักษณะ 4 ประการ คือ ความกลมกลืน ดุลย

ภาวะ ถวิลและเคารพอดีต และมโนทัศน์แห่งความสมบูรณ์คีตกวีใดสามารถสำแดงแรงบันดาลใจ ของตนออกมาเป็นบทประพันธ์ที่ถึงพร้อมด้วยลักษณะการทั้งสี่อย่างยิ่งใหญ่งดงาม ย่อมควรแก่การ นับว่าเป็นสมบัติล้ำค่าของชาติหรือสังคมนั้น ๆ โดยแท้

3. ขนบภักดิ์สบสมัย

ในช่วงเวลาแห่งความรุ่งเรืองของศึกษิตสมัยนี้เอง คีตกวียังคงรักษาลักษณะทั้งสี่อยู่ อย่างภักดีแต่วัฒนธรรมนั้นมีชีวิต ขึ้นชื่อว่าชีวิตก็ย่อมจะคงเฉยนิ่งอยู่ไม่ได้ มีอันต้องพลวัตเคลื่อนไหวอยู่ร่ำไป ดนตรีก็เช่นกัน ในระหว่างที่ยังภักดีต่อขนบศึกษิตอยู่นั้น คีตกวีอาจจะปรับแปรบทประพันธ์ของตนคล้อยตามสมัยนิยมที่บังเกิดขึ้นเป็นช่วง ๆ เช่น นิยมแต่งเป็นสำเนียงภาษา นิยมแต่งปกปิดรากทำนองเดิม นิยมแต่งเป็นดอกสร้อย นิยมแต่งพรรณนาธรรมชาติ เป็นต้น ทั้งนี้ยังคงรักษาขนบศึกษิตอยู่เช่นเดิม

4. บุกไพรเบิกทาง

ความเคร่งครัดของขนบศึกษิตนั้นย่อมครอบครองควบคุมอยู่ได้ในช่วงเวลาหนึ่ง คีตกวีรุ่นใหม่ ๆ ที่มีความสามารถก็ย่อมจะใคร่ลิ้มลองความแปลกใหม่อันล่วงขนบเดิมดูบ้าง ซึ่งนับเป็นธรรมชาติปกติของศิลปินทั้งปวงอยู่แล้วที่จะถวิลหาเสรีอันไร้ขอบเขต เมื่อเป็นเช่นนี้ความคิดสร้างสรรค์ ก็ย่อมปรากฏท้าทายขนบเดิมออกมาโดยลำดับ ประหนึ่งนักผจญภัยที่บุกป่าฝ่าดงเพื่อหาทางออกจากไพรพฤกษ์ที่ปิดล้อมอยู่ บ้างก็เบิกทางได้สำเร็จจนสามารถแผ้วถางป่าได้เป็นแนวทางให้มีผู้เดินตามและได้รับการยกย่องนับถือ บ้างก็หลงทางเสียตนเป็นดุจเสียจริต ในดนตรีไทยขอกล่าวถึงคีตกวี 3 ท่านที่ สัมฤทธิผลเป็นเลิศและได้รับการกล่าวขวัญสรรเสริญอย่างสูงยิ่ง คือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และอาจารย์มนตรี ตราโมท (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 1-4)

ในส่วนของหลักการตั้งชื่อเพลงนั้น มนตรี ตราโมทได้แยกวิธีตั้งชื่อเพลงไว้ 10 ประการ สามารถสรุปได้ดังนี้

1. การตั้งชื่อตามเหตุ โดยต้นเหตุของปัญหาที่เป็นแรงบันดาลใจให้ต้องประพันธ์เพลงนั้น ๆ เช่นเพลง “ทรงพระสุบิน” เป็นการตั้งชื่อเพลงตามเหตุที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระสุบินได้ยินเสียงเพลง เป็นต้น

2. การตั้งชื่อตามผล โดยตั้งชื่อตามผลที่ประสงค์ เช่น เพลง “มหาฤกษ์” “มหาชัย” เพื่อให้เกิดความเป็นสิริมงคลและความสำเร็จ

3. การตั้งชื่อตามสำเนียงของเพลง โดยสังเกตจากสำเนียงในบทเพลง ซึ่งปรากฏอยู่จำนวนมากในดนตรีไทย เช่น จีน พม่า มอญ เขมร ลาว แขก เป็นต้นและมักขึ้นต้นด้วยชื่อภาษาสำเนียงนั้นๆ

4. การตั้งชื่อตามทำนองเพลง โดยการตั้งชื่อแบบนี้ สังเกตที่ทำนองนั้นเป็นอย่างไรก็ตั้งชื่อไปอย่างนั้น เช่น เพลงลมพัดชายเขา จะมีทำนองเย็น ๆ เรื่อย ๆ เหมือนกระแสลมพัดมาจากชายภูเขา เป็นต้น

5. การตั้งชื่อตามสิ่งที่เป็นอนุสรณ์ เป็นการตั้งชื่อเพลงเพื่อแสดงถึงอนุสรณ์ตามความต้องการที่ผู้ประพันธ์ประสงค์จะให้ระลึกถึงสิ่งใด เช่น ชื่อผู้แต่ง สถานที่แต่ง ผู้แต่งอุทิศเพลงให้กับบุคคลหรือเหตุการณ์ เป็นต้น

6. การตั้งชื่อตามกิริยาที่เพลงนั้นจะบรรเลงประกอบ คือการตั้งชื่อตามการใช้งานที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อประกอบกิริยาอาการ เช่น เพลงเหาะ สำหรับการไปมาทางอากาศ เพลงลงสรงสำหรับการอาบน้ำ เป็นต้น

7. การตั้งชื่อตามนามของตัวเรื่องที่เพลงนั้นจะบรรเลงประกอบ โดยตั้งชื่อตามความประสงค์ที่จะบรรเลงประกอบโดยเฉพาะ เช่น เพลงตระพระปรคนธรรพ บรรเลงเพื่ออัญเชิญองค์พระปรคนธรรพเท่านั้น

8. การตั้งชื่อให้เป็นชุด เช่น เพลงสังข์เล็ก เพลงสังข์ใหญ่ กราวใน กราวนอก เป็นต้น

9. การตั้งชื่อเลียนแบบชื่อเพลงของชาติอื่น เช่น เพลงพระทอง นางนาค ที่คนไทยแต่งขึ้นและตั้งชื่อเลียนแบบเพลงพระทองและเพลงนางนาคของเขมร อันเป็นอนุสรณ์ถึงพระทองและนางนาคตามนิยายประวัติศาสตร์ของเขมร เป็นต้น

10. การตั้งชื่อแปรผันจากมูลเดิม คือ ผู้แต่งมีความประสงค์จะให้ปรากฏมูลเดิมว่ามาจากเพลงใด เช่น เพลงราตรีประดับดาว แต่งขึ้นจากเพลงมอญดูดาว และเพลงขอมเงิน แต่งขึ้นจากเพลงเขมรขาว เป็นต้น (มนตรี ตราโมท, 2538: 88-90)

จากการอภิปรายดังกล่าว สามารถสรุปได้ว่า การประพันธ์เพลงนั้นถือเป็นสิ่งสำคัญที่ต้องมีปัจจัยสนับสนุนที่สมบูรณ์ เช่น ความสามารถของผู้ประพันธ์ ลักษณะทำนอง จังหวะ รูปแบบและแรงบันดาลใจ เป็นต้น อีกทั้ง การประพันธ์เพลงจำเป็นต้องมีความระมัดระวังในรายละเอียดตามกรอบการประพันธ์เพลงที่อยู่ในวัฒนธรรม รวมทั้งการใช้สติปัญญาในการสร้างสรรค์

2.2.5 ทฤษฎีการประสมวงดนตรีไทย

ทฤษฎีการประสมวงดนตรีไทย เป็นหลักหนึ่งแห่งดุริยางคศิลป์ไทยในการกำหนดหรือบอกลักษณะของการใช้งาน รวมถึงการจัดหมวดของการรวมเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ ที่มีบทบาทหน้าที่การใช้งานที่รองรับกับกิจกรรมทางสังคมมนุษย์มาอย่างต่อเนื่องจากอดีตจนถึงปัจจุบัน ดังนั้น การจัดรูปแบบของการประสมวง จึงเป็นเรื่องที่ต้องใช้ความละเอียดในการคิด การทดลองจนถึงการนำออกมาใช้ จนกลายเป็นหลักเกณฑ์ที่ยอมรับของสังคม ดังที่นักวิชาการดนตรีไทยหลายท่านได้กล่าวถึงและอธิบายหลักการประสมวงไว้ดังต่อไปนี้

มนตรี ตราโมท ได้อธิยายถึงข้อควรคำนึงในหลักการนำเครื่องดนตรีเข้ารวมเป็นวงไว้ในหนังสือดุริยสาส์นความว่า

หลักของการผสมเครื่องดนตรีเข้าเป็นวงก็มิใช่เป็นสิ่งที่จะรู้ได้ง่าย ๆ มิใช่สักแต่ว่ามีสิ่งใดที่มีเสียงแล้วก็จะนำมาผสมผสานกันได้ ผู้คิดผสมเครื่องดนตรีจะต้องรู้ถึงคุณภาพของเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ ว่ามีเสียงทุ้มเสียงแหลมอย่างไร มีเขตเสียงความสูงต่ำเพียงไหน และสิ่งไหนมีกังวานสั้นยาวอย่างไร ต้องคิดคำนวณดูว่าเมื่อสิ่งนี้กับสิ่งนั้นผสมกันเข้าแล้วจะบังเกิดผลอย่างไร เป็นศัตรูต่อกันหรือส่งเสริมซึ่งกันและกัน..การผสมเสียงของเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติของสิ่งที่สร้างขึ้นนี้สำคัญอยู่ที่ว่าต้องรู้จักพิจารณากระแสเสียงของสิ่งนั้น ๆ เท่านั้น ฉะนั้น การที่จะนำครื่องดนตรีใดเข้าผสมเป็นวงเดียวกัน

จะต้องระวังลำดับเสียงของเครื่องดนตรีนั้น ๆ ให้ตรงกันด้วย จึงจะไปกันได้ ไม่ใช่เห็นว่าเป็นเครื่องดนตรีแล้วก็จะผสมกันได้ทุกอย่างไป เครื่องที่มีลำดับเสียงไม่ตรงกัน และนำเข้ามาบรรเลงร่วมกันนั้น หลานจงใช้หูให้ว่องไวต่อความรู้สึกลองฟังดูเถิด จะเห็นว่าขัดและเป็นศัตรูกันเพียงใด แต่ต้องฟังดูด้วยวิจารณญาณอันสุขุมจริง ๆ เพราะขึ้นชื่อว่าศิลปะแล้ว ย่อมมีความละเอียดอยู่ในตัวทุกอย่าง

(มนตรี ตราโมท, 2538: 24-25)

บุญธรรม ตราโมท ได้กล่าวว่า การผสมวงดนตรีไทยนั้นมี 3 แบบคือ ปี่พาทย์ เครื่องสายและมโหรี ซึ่งมีหน้าที่และเสียงตามหลักดังนี้

ก. ปี่พาทย์ (เครื่องใหญ่)

ปี่ใน ผู้นำ เก็บบ้างโหยหวนบ้างตามทำนองเพลง (ลำนำ)

ปี่นอก เก็บบ้างโหยหวนบ้าง ล้อ ๆ ไปกับปี่ในและทำนองเพลง

ระนาดเอก ผู้นำ เก็บแทรกแซงตามทำนองเพลง

ระนาดเอกเหล็ก (ถ้าทำด้วยทองเหลืองเรียกระนาดทอง) เก็บแทรกแซงตามทำนองเพลง

ฆ้องวงใหญ่ เป็นหลักของพวกลำนำ เดินเนื้อเพลง

ฆ้องวงเล็ก เก็บแทรกแซงตามทำนองเพลง ละเอียดกว่าระนาด

ทุ้มไม้ หลอกล้อ ยั่วเย้า ไปกับพวกทำลำนำ

ทุ้มเหล็ก หลอกห่าง ๆ ไปกับลำนำ

ตะโพน ควบคุมจังหวะหน้าทับ เป็นผู้นำกลองทัด

สองหน้า ควบคุมจังหวะหน้าทับ (ใช้เวลาบรรเลงรับร้อง บางทีก็ใช้กลองแขกแทน)

กลองทัด เดินตามจังหวะบ้างเดินตามไม้กลองประจำเพลงบ้าง

ฉิ่ง ควบคุมจังหวะย่อยแสดงจังหวะหนักเบาด้วย

ฉาบเล็ก หลอกล้อไปกับพวกประกอบจังหวะ

ฉาบใหญ่ ควบคุมจังหวะห่าง ๆ

โหม่ง ควบคุมจังหวะห่าง ๆ

ถ้าเรียกว่าปี่พาทย์เครื่องคู่ก็ลดเหลือ ปี่ใน ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ทุ้มไม้ ตะโพน สองหน้า กลองทัด ฉิ่ง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ โหม่ง (บางทีก็มีปี่นอกด้วย)

ถ้าเรียกว่าปี่พาทย์เครื่องห้า ก็ลดลงเหลือ ปี่ใน ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน สองหน้า กลองทัด ฉิ่ง ฉาบเล็ก (ฉาบใหญ่ กับโหม่ง บางทีก็มี บางทีก็ไม่มี) ส่วนหน้าที่คงเป็นไปตามเดิม

ข. เครื่องสาย

ซอด้วง	*ผู้นำ เป็นหลัก เก็บบ้างโหยหวนบ้างตามลำนำ*
จะเข้	*เก็บแทรกแซงตามลำนำ*
ขลุ่ยเพียงออ	*เก็บบ้างโหยหวนบ้างตามลำนำ*
ขลุ่ยหลิบ	*เก็บบ้างโหยหวนบ้างตามลำนำ ล้อ ๆ ไปกับขลุ่ยเพียงออและลำนำ*
ซออู้	*หลอกล้อ ยั่วเย้าไปกับพวกทำลำนำ*
โทน รำมะนา	*ควบคุมจังหวะหน้าทับ (บางทีก็ใช้กลองแขกแทน)*
ฉิ่ง	*ควบคุมจังหวะและแสดงจังหวะหนักเบาด้วย*
ฉาบเล็ก	*หลอกล้อไปกับพวกประกอบจังหวะ*

สมัยนี้มีผู้เอาไวโอลินกับขิมเข้าผสมในวงเครื่องสายนี้อีก ไวโอลินก็มีหน้าที่คล้ายซอด้วงนั้นเอง แต่มิใช่เป็นผู้นำวง ส่วนขิมก็มีหน้าที่ทั้งเก็บแทรกแซงและหลอกล้อไปในตัวด้วย

กับมีอีกชนิดหนึ่งเอาปี่ชะวาเข้าผสม เรียกว่าเครื่องสายปี่ชวา หน้าที่ของปี่ชะวาก็แทนซอด้วงทีเดียว ในวงเครื่องสายปี่ชะวานี้ เครื่องกำกับจังหวะหน้าทับใช้กลองแขกแทนโทน รำมะนา และโดยมากขลุ่ยเพียงออไม่ใช้ ใช้แต่ขลุ่ยหลิบ

ค. มโหรี (เครื่องใหญ่)

ระนาดเอก	*เล็กกว่าระนาดเอกของปี่พาทย์ หน้าที่เช่นเดียวกัน*
ระนาดทอง	*เล็กกว่าระนาดเหล็กของปี่พาทย์ หน้าที่เช่นเดียวกัน*

ฆ้องกลาง	*หน้าที่เหมือนฆ้องวงใหญ่ปี่พาทย์ แต่ถี่กว่านิดหน่อย*
ฆ้องเล็ก	*เล็กกว่าฆ้องวงเล็กปี่พาทย์ หน้าที่เช่นเดียวกัน*
ทุ้มไม้	*เล็กกว่าฆ้องวงเล็กปี่พาทย์ หน้าที่เช่นเดียวกัน*
ทุ้มเหล็ก	*เล็กกว่าของปี่พาทย์ หน้าที่เช่นเดียวกัน*
ซอสามสาย	*คลอเสียงคนร้อง โหยหวนไปตามลำนำ บางทีก็เก็บบ้าง*
ซอด้วง	*หน้าที่เช่นเดียวกับในวงเครื่องสาย*
จะเข้	” ” ”
ขลุ่ยเพียงออ	” ” ”
ขลุ่ยหลิบ	” ” ”
ซออู้	” ” ”
โทน รำมะนา	” ” ”
ฉิ่ง	” ” ”
ฉาบเล็ก	” ” ”

ถ้าเรียกว่า เครื่องคู่ ก็ลดระนาดทองกับทุ้มเหล็กออก

ถ้าเรียกว่า เครื่องเล็ก ก็ลดฆ้องเล็กกับฆ้องกลางออก (บางทีก็ลดทุ้มไม้ออกเสียด้วย (บุญธรรม ตราโมท, 2540: 18-20)

อุทิศ นาคสวัสดิ์ กล่าวไว้ว่า การผสมวงดนตรีไทยสามารถจัดได้ 5 แบบดังนี้

ก) ประเภทขับไม้และบรรเลงพิณ

ข) ประเภทมโหรี

ค) ประเภทปี่พาทย์

ง) ประเภทเครื่องกลองแขก

จ) ประเภทเครื่องสาย (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2530: 164)

สงัด ภูเขาทอง อธิบายลักษณะการผสมวงดนตรีไทยไว้ดังนี้

วงดนตรีไทยอาจจำแนกไปตามความเหมาะสมของการบรรเลงเป็น 3 แนวดังนี้

1. วงมาตรฐาน

2. วงเฉพาะกาล

3. วงพื้นเมือง

แม้ว่าจะแยกวงออกเป็น 3 แบบ แต่ทุกแบบเราถือว่ามีความสำคัญเท่ากัน เพียงแต่ขอบข่ายของการบรรเลงไม่เท่ากันเท่านั้น

1. วงมาตรฐานในที่นี้ หมายถึง วงดนตรีไทยที่นิยมใช้บรรเลงเพลงไทยเดิมและถือว่าเป็นวงประจำชาติที่คนไทยทุกคนควรรู้จัก อันการศึกษาเกี่ยวกับวงดนตรีไทยในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ก็มักจะเน้นหนักในวงมาตรฐานที่กล่าว

วงมาตรฐานจำแนกออกเป็น 3 ประเภทคือ วงปี่พาทย์ วงมโหรีและวงเครื่องสาย ที่จริงวงทั้ง 3 ประเภทนี้ก็เป็นวงพื้นเมืองชนิดหนึ่ง เพียงแต่เรากำหนดให้เป็นวงหลักของชาติ จนถือว่าเป็นตัวแทนของชาติที่ทุก ๆ คนจะต้องรับรู้...

2. วงเฉพาะกาล หมายถึงวงดนตรีที่ใช้เฉพาะในกิจกรรมอย่างใดอย่างหนึ่งโดยเฉพาะหรือใช้จำเพาะพิธีกรรม หรือการแสดงที่กำหนดเจาะจงลงไป ว่าต้องใช้จำเพาะในสิ่งนั้น ๆ โดยได้กำหนดเครื่องมือและวิธีการบรรเลงเอาไว้ วงประเภทนี้มิค่อยแพร่หลายดังวงมาตรฐาน บางแบบกำลังจะสูญไปก็มี...

3. วงดนตรีพื้นเมือง จัดเป็นวงดนตรีประจำถิ่น ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับสภาพของเครื่องดนตรีและทางดนตรีตามถิ่นนั้น ๆ ไม่ค่อยจะกำหนดหลักเกณฑ์ตายตัว เพียงแต่กำหนดเครื่องดนตรีหลัก อันเป็นสัญลักษณ์ของถิ่นนั้น ๆ เอาไว้ หากนำไปใช้ประกอบการแสดงต่าง ๆ ก็ต้องจัดสภาพของเครื่องดนตรีให้เหมาะกับการแสดงนั้น ๆ ด้วย (สงัด ภูเขาทอง, 2532: 225-226, 247, 256)

สงบศึก ธรรมวิหาร อธิบายเรื่องการประสมวงดนตรีไทยสรุปได้ว่า การประสมวงดนตรีเป็นการจัดหมวดหมู่ของเครื่องประเภทดำเนินทำนองและกำกับจังหวะให้สามารถบรรเลงร่วมกันอย่างมีหลักเกณฑ์ ทั้งนี้ ดูที่ความเหมาะสม เสมอภาค อันที่จะทำให้เครื่องดนตรีแต่ละชนิดสามารถบรรเลงออกมาได้อย่างกลมกลืน รวมทั้งยังเปรียบเทียบดนตรีที่ดีประหนึ่งคืออาหารเลิศรส เพราะด้วยความพิถีพิถันของคีตกวีที่จะรังสรรค์ ปรุงแต่งให้เหมาะสมกลมกลืนตามยุคสมัย รวมทั้งเสนอแนวคิดว่าดนตรีไทยรับแบบแผนมาจากอินเดีย รวมถึงการอธิบายลักษณะการประสมวง โดยแบ่งออกเป็น 3 ยุค

คือ ยุคแรกหรือยุคต้น ยุคกลางและยุคปัจจุบันที่มีการปรับปรุงจนเป็นวงดนตรี 3 แบบ คือ ปี่พาทย์ไม้แข็ง เครื่องสายและมโหรี โดยมีรายละเอียดดังนี้

การประสมวง คือ การนำเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ ทั้งฝ่ายดำเนินทำนองและกำกับจังหวะมาบรรเลงร่วมกันอย่างมีหลักเกณฑ์ โดยคำนึงถึงหลักความเหมาะสมเพื่อให้เครื่องดนตรีทุกชนิดได้ทำหน้าที่ของตนอย่างสมภาคภูมิ (ไม่ก้าวก่ายซึ่งกันและกัน) ตลอดจนคำนึงถึงผลอันจะก่อให้เกิดความพวยพุ่งแห่งอารมณ์ ซึ่งได้แก่ความเป็นระเบียบเรียบร้อย และเสียงที่ดำเนินร่วมกันไปอย่างสนิทสนมกลมกลืนเป็นสำคัญ เพราะเสียงดนตรีนับเป็นอาหารชนิดหนึ่งซึ่งผ่านทวารหูเข้าสู่ใน น้อมนำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์แช่มชื่น รื่นเริง สงบ เศร้าโศก หรือห้าวหาญคึกคักไปตามความหมายของเพลง ดนตรีจึงเป็นเสมือนอาหารนานารส การได้ฟังดนตรีที่ดีซึ่งมีความไพเราะทั้งเบื้องต้น ท่ามกลาง ตลอดจน ณ ที่สุดจึงเท่ากับได้กลืนอาหารอันโอชารส เพราะเหตุนี้โบราณาจารย์ท่านจึงพิถีพิถันในเรื่องการประสมวงเป็นอย่างยิ่ง โดยพยายามปรับปรุงเปลี่ยนแปลงมาเป็นลำดับ สมัยหนึ่งความเหมาะสมอาจเป็นแบบหนึ่ง แต่อีกสมัยหนึ่งอาจเห็นว่าแบบนี้เหมาะกว่า ก็มีการถอดถอนหรือเพิ่มเติมหน้าที่เห็นควร ทั้งนี้ก็เพื่อให้ได้กับสถานที่และการนิยมเป็นข้อใหญ่ เพิ่งมายุติเป็นที่แน่นอนในราวรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

ลักษณะของดนตรีไทย แต่เดิมเลียนแบบจากอินเดีย มีการขับลำนำมีคนร้อง คนดีดพิณ และไกวบัณเฑาะว์ กำกับจังหวะ (ใช้เฉพาะพิธีหลวง) เรียกว่า ปัญจดุริยางค์กลายเป็น

1. ปี่พาทย์หนัก ชนิดสำหรับทำประกอบการแสดงนาฏศิลป์ เช่น โขน ละคร (คือปี่พาทย์เครื่องห้า)

2. ปี่พาทย์เบา สำหรับเล่นกับละครที่เรียกว่า โนห์รา อันเป็นต้นฉบับของละครชาตรี

ไทยได้ดัดแปลงเครื่องดนตรีจากอินเดียมาเป็น

1. ปี่พาทย์ไม้แข็ง

2. เครื่องสาย

3. มโหรี (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2542: 76-77)

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน อธิบายเรื่องเครื่องดนตรีไทยและวงดนตรีไทย ในหนังสือดุริยางคศิลป์ไทยไว้ว่า *“วงดนตรีไทยที่ใช้บรรเลงอย่างมีระเบียบแบบแผนซึ่งพบในปัจจุบันมีอยู่ 3 แบบคือ วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย วงมโหรี”* (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน อ้างถึงใน อรวรรณ บรรจงศิลปและคณะ, 2546: 99)

จากการอภิปรายของนักวิชาการดังกล่าวข้างต้น สามารถสรุปได้ว่า ลักษณะการประสมรูปแบบวงดนตรีไทยจากอดีตจนถึงปัจจุบันนั้น สามารถจัดรูปแบบการประสมวงได้ 3 ประเภทใหญ่ ๆ คือ วงปี่พาทย์ วงมโหรีและวงเครื่องสาย โดยมีปัจจัยด้านพัฒนาการของยุคสมัยเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดการใช้งานในวงรูปแบบต่าง ๆ ที่รองรับกับกิจกรรมในสังคมมนุษย์ จึงส่งผลให้องค์ความรู้ของโบราณาจารย์ขยายและแตกตัวอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน อันเป็นส่วนที่สะท้อนความลุ่มลึกทางความคิด จิตวิญญาณ วัฒนธรรมและจารีตประเพณีต่าง ๆ ทางวัฒนธรรมไทยได้เป็นอย่างดี

การวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดการประสมวงดนตรีที่ประกอบด้วยเครื่องปี่พาทย์และเครื่องสาย เพื่อให้สอดคล้องกับการถ่ายทอดแนวคิดหลักของงานและเรื่องราวแห่งทางสายกลางได้อย่างชัดเจนสมบูรณ์มากที่สุด

2.2.6 ทฤษฎีประเภทเพลงไทย

ทฤษฎีการแบ่งประเภทเพลงไทยนั้น มีหลายปัจจัยในการจำแนกประเภทของบทเพลง เพราะบทเพลงแต่ละเพลงมีส่วนประกอบของดนตรีที่ประดิษฐ์อย่างเป็นรูปแบบเฉพาะของคีตกวี วัตถุประสงค์ เหตุแห่งการกำเนิด รวมถึงโอกาสการใช้งานและวิธีการบรรเลง เช่น เพลงหน้าพาทย์ที่แสดงถึงความเคารพ ยกสถานะและกิริยาอื่น ๆ ของพิธีกรรมหรือการแสดง เพลงเพื่อความบันเทิงต่าง ๆ อย่างเพลงเสภา และเพลงขับกล่อมอย่างเพลงมโหรี เป็นต้น เหล่านี้ล้วนมีการจำแนกตามเหตุผลที่แตกต่างกัน ตามที่นักวิชาการหลายท่านที่ได้จำแนกประเภทของเพลงไทยในหลายรูปแบบดังต่อไปนี้

บุญธรรม ตราโมท อธิบายการแบ่งประเภทเพลงไทยไว้ว่า เพลงไทยสามารถแบ่งออกเป็น 3 ประเภทคือ เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงมโหรี ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ประเภทเพลงหน้าพาทย์ ยังแยกออกได้เป็น 2 อย่างคือ

1. ประเภทหน้าพาทย์ไหว้ครู คือ กลุ่มเพลงที่มีการระบุชื่อในตำราไหว้ครู ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ที่มีระบุชื่อไว้ในตำราซึ่งว่าด้วยการไหว้ครู เช่น ตระพระปรคนธรรพ โปรยเข้าตอก เป็นต้น

2. ประเภทหน้าพาทย์พิเศษ ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ซึ่งอยู่นอกตำราไหว้ครู สำหรับประกอบโขนละครและอื่น ๆ เช่น เพลงพระยาเดิน ดำเนินพราหมณ์ เป็นต้น ประเภทเพลงเรื่องนั้น เป็นไปได้หลายสาขา (คำว่า "เรื่อง" ดูที่ศัพท์สังคีต) คือ

1. ประเภทเพลงช้า เช่น เรื่องมอญแปลง (มักมีเพลงสองไม้และเพลงเร็วติดไปด้วย)

2. ประเภทเพลงสองไม้ เช่น เรื่องทยอย

3. ประเภทเพลงเร็ว เช่น เรื่องแขกมัดตีนหมู (มะตีมู)

4. ประเภทเพลงฉิ่ง (2 ชั้นและชั้นเดียว)

และยังมีเรื่องพิเศษออกไปอีก เช่น เรื่องทำขวัญ เรื่องนางหงส์ เป็นต้น เพราะเรื่องเหล่านี้บางเพลงก็อยู่ในประเภทไหว้ครู และบางเพลงก็เข้าอยู่ในประเภทหน้าพาทย์พิเศษได้

ประเภทเพลงมโหรี

คือ เพลงที่เดิมใช้มโหรีบรรเลงประกอบกับการร้องส่งมี 2 อย่าง คือ เพลงตับ 1 เพลงเกร็ด 1 เพลงตับนั้น ก็เรียกว่า เรื่องด้วยเหมือนกัน แต่มีคำว่า ตับ ขึ้นหน้า ทั้งตับเรื่องและตับเพลง (ดูคำว่าตับในศัพท์สังคีตประกอบ) ตับเพลงเป็นชื่อตับ เช่น เพลงตับเรื่องพระนคร ตับเรื่องใช้ชื่อเรื่องของบทร้องเป็นชื่อตับ เช่น เพลงตับเรื่องรามเกียรติ์ ตอนแผลงศรพรหมาสตร์ (เรียกย่อ ๆ ว่า ตับพรหมาสตร์)

เพลงเกร็ด คือ เพลงที่มิได้เรียบเรียงไว้เป็นตับ บางแห่งก็เรียกว่าเพลงเกร็ดนอกเรื่อง ถึงแม้เพลงในตับนั้นเอง ถ้าหากแยกเอาออกมาทำเป็นเพลง ๆ ก็เรียกว่า เพลงเกร็ด

ในสมัยที่เสภามีปี่พาทย์รับ และเพลง 3 ชั้นเกิดมีขึ้น เพลงที่รับเสภาก็ใช้แต่เพลง 3 ชั้น โดยมากเพลง 2 ชั้นใช้น้อยเพลงจึงเกิดเพลงขึ้นอีกประเภทหนึ่ง เรียกว่า "ประเภทเพลงเสภา" ที่จริงก็อยู่ในจำพวกเพลงเกร็ดในประเภทเพลงมโหรีนั้นเอง ยิ่งสมัยนี้ เพลงเหล่านี้ก็ใช้แต่ร้องส่งกันเปล่า ๆ เท่านั้น มิค่อยได้มีเสภาประกอบด้วยเลย

ในประเภทเพลงเสภานี้ยังแยกไปได้อีกเป็นประเภทเพลงหมู่ และประเภทเพลงเดี่ยว ประเภทเพลงหมู่นั้น คือ เพลงที่บรรเลงไปพร้อม ๆ กันทั้งวง ส่วนเพลงเดี่ยวเป็นเพลงที่บรรเลงไปคนเดียว (นอกจากเครื่องประกอบจังหวะ) (บุญธรรม ตราโมท, 2540: 22-23)

อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้แบ่งประเภทเพลงไทยไว้ในหนังสือทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย 1 ภาค 1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทย สามารถแบ่งออกเป็นประเภทใหญ่ ๆ ดังนี้

ก. ประเภทเพลงที่ใช้ดนตรีล้วน ๆ เช่น เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่องต่าง ๆ เพลงหางเครื่อง เป็นต้น

ข. เพลงสำหรับรับร้อง เช่น เพลงสามชั้น สองชั้น ชั้นเดียว เพลงเถา และเพลงตับต่าง ๆ

เพลงเหล่านี้ใช้ได้หลายลักษณะด้วยกัน เช่น ใช้บรรเลงให้บรรยากาศครึกครื้น ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนละคร ใช้บรรเลงรับร้องทั่วไป ใช้บรรเลงประกอบในการพิธีต่าง ๆ เหล่านี้เป็นต้น (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2530: 100)

ความเห็นจากทฤษฎีของอุทิศ นาคสวัสดิ์นั้น มีคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลงและลิขิต จินดาวัฒน์ รวมทั้งเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ให้ความเห็นสอดคล้องกับอุทิศ นาคสวัสดิ์ เช่นเดียวกัน ในการแบ่งประเภทเพลงไทยออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ คือ เพลงดนตรีกับเพลงขับร้อง

ธนิต อยู่โพธิ์ อธิบายไว้ในเกร็ดความรู้เรื่องดนตรีไทยว่า เพลงไทยสามารถแบ่งประเภทตามลักษณะหน้าทับ โดยแบ่งออกเป็น 3 ประเภทคือ ปรบไก่ สองไม้และพิเศษ ดังข้อความว่า

เพลงไทยมีลักษณะที่จะแบ่งประเภทออกตามลักษณะหน้าทับเป็นส่วนใหญ่ได้ 3 ประเภทคือ ปรบไก่ สองไม้และพิเศษ

หน้าทับ หมายถึง วิธีตีเครื่องหนังจำพวกที่เลียนเสียงจากทับ (โทน) ซึ่งใช้เป็นเครื่องตีกำกับจังหวะมาแต่โบราณ เช่น ตะโพน โทน รำมะนา สองหน้า และกลองแขก สำหรับตีกำกับจังหวะเป็นระยะไป เพื่อให้รู้ส่วนและเสียงสำคัญของเพลง

หน้าทับปรบไก่ โบราณาจารย์ได้คิดขึ้นเป็นอัตรา 2 ชั้นก่อน โดยใช้ตะโพนตีเลียนจากคำร้องของลูกคู่ที่ร้องรับ ในการเล่นเพลงปรบไก่(เพลงพื้นเมืองอย่างหนึ่ง) ซึ่งร้องว่า

ฉ่า ฉ่า ฉ่า ช้า ชะ ฉ่า ไฮ้

เมื่อแปลงมาเป็นเสียงของตะโพนก็เป็นดังนี้

พรึง ป๊ะ ตุ๊บ พรึง พรึง ตุ๊บ พรึง

แล้วเครื่องหนังอื่น ๆ เช่น สองหน้า โทน รำมะนา และกลองแขกจึงแปลงวิธีตีไปตามลักษณะของสิ่งนั้น ๆ อีกต่อหนึ่งแต่คงเรียกว่า “หน้าทับปรบไก่” ทั้งสิ้น ทำนองเพลงใดที่ใช้หน้าทับนี้ตีประกอบ ก็จัดเพลงนั้นว่าเป็นเพลงประเภทปรบไก่

หน้าทับสองไม้ ในการเล่นเพลงพื้นเมืองบางอย่างของไทยสมัยโบราณ เช่น เพลงเทพทอง เป็นต้น บางตอนผู้เล่นจะแยกวิธีร้องออกไปเป็นการร้องด้นดำเนินความได้นาน ๆ ซึ่งเรียกวิธีร้องแบบนี้ว่า “ด้นสองไม้” การร้องด้นสองไม้นี้ แต่ละจังหวะของทำนอง มีความยาวเพียงครึ่งหนึ่งของหน้าทับปรบไก่(ที่กล่าวมาแล้ว) เมื่อทำนองร้องด้นสองไม้นั้นมาใช้ในวงการดนตรี จึงจำต้องคิดหน้าทับสำหรับตีประกอบจังหวะขึ้นใหม่ ให้มีความยาวพอดีกับจังหวะของทำนองร้อง ถ้าตีด้วยตะโพนก็จะเป็นดังนี้

ป๊ะ ตุ๊บ ติง ป๊ะ ตุ๊บ พรึง หรือ ตุ๊บ พรึง พรึง พรึง

แล้วเครื่องหนังอื่น ๆ ก็แปลงวิธีตีไปตามลักษณะ โดยให้มีความยาวเท่ากัน วิธีตีเครื่องหนังประกอบจังหวะตามแบบนี้ จึงเรียกว่า “หน้าทับสองไม้”

และถือว่าวิธีตีตามแบบนี้เป็นอัตรา 2 ชั้น เพลงใดที่ใช้หน้าทับนี้ตีประกอบจังหวะก็จัดว่าเป็นเพลงประเภทสองไม้

หน้าทับปรบไก่และสองไม้ที่กล่าวมานี้ เป็นหลักสำคัญของการขับร้องและบรรเลงเพลงไทยเพราะหน้าทับจะตีวนซ้ำ ๆ อยู่อย่างนั้นตลอดไปจนกว่าจะจบเพลง เมื่อตีหมดไปครั้งหนึ่ง ๆ ก็เรียกว่า 1 จังหวะ ที่พูดกันว่าเพลงนั้นเพลงนี้มีกี่จังหวะ ก็นับจากการตีหน้าทับนี้ และเมื่อเกิดนิยมการขยายอัตราของเพลงขึ้นเป็น 3 ชั้น และตัดลงเป็นชั้นเดียว หน้าทับทั้งสองนี้ ก็ต้องขยายหรือตัดลงตามส่วนเช่นเดียวกัน

ส่วนเพลงอีกจำพวกหนึ่ง เป็นเพลงที่ไม่สามารถจะใช้หน้าทับทั้งสองที่กล่าวมาตีประกอบได้ เพราะบางเพลงก็มีจังหวะตัด หรือผสมเป็นจังหวะ 7/4 เช่น เพลงจำพวกโอ้ปี่ บางเพลงก็มีประโยคสั้นบ้างยาวบ้าง เช่น เพลงจำพวกเพลงฉิ่งบางเพลง เพราะฉะนั้น เพลงประเภทนี้ จึงจัดเป็นประเภทพิเศษ

(ธนิต อยู่โพธิ์, 2509: 1-3)

สงัด ภูเขาทอง กล่าวไว้ว่า เพลงไทยสามารถจำแนกได้ตามความสำคัญ 12 ประเภท ดังต่อไปนี้

1. เพลงชุด (เพลงที่มีลักษณะเป็นชุด เช่น เพลงเรื่อง เพลงตับ และเพลงเถา)

2. เพลงเกร็ด

3. เพลงกรอ

4. เพลงโหมโรง

5. เพลงลูกหมด

6. เพลงมีสร้อย

7. เพลงใหญ่

8. เพลงหางเครื่อง

9. เพลงออกภาษา

10. เพลงประกอบกิริยา

11. เพลงเดี่ยว

12. เพลงส่งท้ายหรือเพลงลาโรง (สงัด ภูเขาทอง, 2532: 133-223)

สงบศึก ธรรมวิหาร กล่าวไว้ว่า เพลงไทยนั้นสามารถแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะคือ การแบ่งเพลงไทยตามอัตราเพลง การแบ่งเพลงไทยตามลักษณะของการใช้ การแบ่งตามลักษณะวิธีการ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. การแบ่งเพลงไทยออกเป็น 3 ประเภทตามอัตราเพลง

1.1 ประเภทเพลงอัตราชั้นเดียว

1.2 ประเภทเพลงอัตราสองชั้น

1.3 ประเภทเพลงอัตราสามชั้น

2. การแบ่งเพลงไทยออกเป็น 2 ลักษณะของการใช้

2.1 เพลงประเภทใช้ดนตรีล้วน ๆ (หรือเพลงบรรเลง) มี 6 ประเภทคือ

1. เพลงโหมโรง

2. เพลงหน้าพาทย์

3. เพลงเรื่อง

4. เพลงลูกบทและเพลงหางเครื่อง

5. เพลงลูกหมด

6. เพลงออกภาษา

2.2 เพลงประเภทขับร้อง

เพลงประเภทขับร้องหรือร้องรับนี้ เป็นเพลงที่มีการขับร้องประกอบดนตรีมี 3 ประเภทคือ

1. เพลงเถา

2. เพลงตับ

3. เพลงเกร็ด

3. การแบ่งเพลงไทยออกเป็น 3 ประเภท ตามลักษณะวิธีการบรรเลง

3.1 เพลงทางพื้น

3.2 เพลงทางกรอ

3.3 เพลงลูกล้อลูกขัด (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2542: 125-140)

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ได้อธิบายการแบ่งประเภทเพลงไทยไว้ว่า การแบ่งเพลงไทยในปัจจุบัน แบ่งออกเป็น 10 ประเภทดังนี้

1. เพลงหน้าพาทย์
2. เพลงเรื่อง
3. เพลงมโหรี
4. เพลงโหมโรง
5. เพลงตับ
6. เพลงเถา
7. เพลงละคร
8. เพลงระบำ
9. เพลงภาษา
10. เพลงลา

(สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ อ้างถึงในอรวรรณ บรรจงศิลปและคณะ, 2546: 181-182)

จากการจำแนกประเภทของเพลงไทยของนักวิชาการดังกล่าวข้างต้น สามารถสรุปได้ว่า ปัจจัยการจำแนกนั้นขึ้นอยู่กับหลายมุมมอง ตามหลักการต่าง ๆ ดังนี้

1. การแยกตามวัตถุประสงค์ของงานบรรเลง เช่น เพลงพิธีกรรม เพลงเพื่อความบันเทิง เพลงขับกล่อม

2. การแยกเพลงตามลักษณะหน้าทับ เพราะหน้าทับเป็นตัวกำหนดบทเพลงและการใช้งานอย่างชัดเจน เช่น เพลงหน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้และหน้าทับพิเศษต่าง ๆ

3. การแยกเพลงตามลักษณะดนตรีว่าเป็นดนตรีบรรเลงหรือดนตรีขับร้อง เพราะทั้งสองหมวดนี้มีการใช้บทเพลงที่มีลักษณะชัดเจน

4. การแยกตามประเภทเพลงที่พบ เช่น การจำแนกประเภทเพลงไทยในปัจจุบันของตามการแบ่งของสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ว่ามีจำนวน 10 ประเภท เป็นต้น

การทำวิทยานิพนธ์ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบการสร้างสรรค์บทเพลงในลักษณะเพลงตับที่จะสะท้อนเรื่องราวหลักธรรมแห่งทางสายกลาง ที่พระพุทธองค์ทรงค้นพบ โดยขยายความจากนิมิต

พระอินทร์ดีดพิณสามสาย ขณะที่พระพุทธองค์บำเพ็ญทุกรกิริยา ดังนั้น จึงนำเสนอข้อมูลลักษณะและรูปแบบของเพลงตับเป็นหลัก โดยมีเอกสารและนักวิชาการที่ให้ความเห็นเกี่ยวกับเพลงตับไว้ดังต่อไปนี้

มนตรี ตราโมท จากหนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยได้อธิบายประเภทเพลงมโหรี คือ เพลงที่เดิมใช้มโหรีบรรเลงประกอบกับการร้องส่งมี 2 อย่างคือ เพลงตับและเพลงเกร็ด

เพลงตับเรียกว่า "เรื่อง" ด้วยเหมือนกัน แต่มีคำว่าตับขึ้นหน้า ทั้งตับเรื่องและตับเพลง (ดูคำว่าตับ ในศัพท์สังคีตประกอบ) ตับเพลงใช้เป็นชื่อตับ เช่น เพลงตับเรื่องพระนคร ตับเรื่องใช้ชื่อเรื่องของบทร้องเป็นชื่อตับ เช่น เพลงตับเรื่องรามเกียรติ์ตอนแผลงศรพรหมาสตร์ (เรียก ๆ ว่า ตับพรหมาสตร์)

(มนตรี ตราโมท, 2545: 39-40)

ชิ้น ศิลปบรรเลงและลิขิต จินดาวัฒน์ จากหนังสือดนตรีไทยศึกษาได้อธิบายเพลงตับที่สามารถแบ่งออกเป็น 2 ชนิดคือ ตับเรื่องและตับเพลงดังนี้

ก. ตับเรื่อง คือเพลงตับที่เรียบเรียงขึ้นจากเพลงหลายเพลง โดยถือเอาเนื้อร้องหรือบทร้องติดต่อกันได้เรื่องราวเป็นสำคัญ ส่วนทำนองเพลงที่ร้องรับนั้นจะมีอารมณ์ต่างกันอย่างไรก็ได้ วิธีการเรียบเรียงก็คือ แต่งบทขึ้นให้เป็นเรื่องเป็นราวก่อนจะเป็นบทเรื่องรามเกียรติ์ อิเหนา ราชาธิราช ขุนช้างขุนแผน หรือเรื่องอะไรก็ได้ โดยทั่วไปก็ปรับปรุงมาจากตอนสำคัญ ๆ ของบทละครหรือบทเสภาที่มีอยู่แล้ว แต่ตัดให้สั้นและกระฉับกระเฉง เพื่อให้ร้องติดต่อกันไปได้อย่างละคร เมื่อแต่งบทเสร็จแล้วก็คัดเลือกเพลงต่าง ๆ มาร้องให้เข้ากับบทอีกทีหนึ่ง นอกจากนั้น ก็ประกอบเพลงหน้าพาทย์เข้าไปให้สมบทบาท เช่น เพลงตับเรื่องพระยาโคตรตระบอง โดยที่เพลงตับชนิดนี้ บรรเลงติดต่อกันเป็นเรื่องเป็นราวอย่างละคร จึงมีผู้นิยมปล่อยตัวละคร "หางเครื่อง" หรือ "หน้าเครื่อง" ออกแสดงตามบทบาทที่ขับร้อง ละครหางเครื่องนี้ไม่ต้องใช้โรง พอปี่พาทย์ออกเพลงตับ ตัวละครก็แสดงกันอยู่หน้าวงปี่พาทย์นั่นเอง

ข. ตับเพลงคือ ตับที่เรียบเรียงขึ้นโดยถือเอาเพลงที่จะบรรเลงติดต่อกันให้ถูกแบบแผนเป็นสำคัญ ส่วนเนื้อร้องจะติดต่อกันเป็นเรื่องเป็นราวหรือไม่นั้นไม่คำนึงถึง วิธีการก็คือเลือกเพลงประเภทเดียวกันหรือเพลงที่มีลักษณะอย่างเดียวกันมาเรียบเรียงเป็นชุดให้บรรเลงได้เรียบร้อยถูกแบบแผนเสียก่อน แล้วจึงหาบทร้องมาบรรจุให้เข้ากับเพลงนั้น ๆ อีกทีหนึ่ง...ฉะนั้น แม้บทร้องจะเป็นเรื่องเดียวกัน ก็อาจฟังไม่รู้เรื่อง เพราะเป็นตอนโน้นบ้างตอนนี้บ้างสุดแท้แต่ให้เข้ากับทำนองเพลงเป็นใช้ได้...ดังตัวอย่างตับเพลงเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 แต่ที่วางลำมโหรีและลูกหมด จะเป็นอย่างนี้แต่เดิมหรือจะมีผู้ใดแก้ไขบ้างในชั้นหลังหาทราบไม่ ลักษณะที่เรียงบทดูไม่เรียงลำดับตามเนื้อเรื่องอิเหนาเห็นจะเป็นตับเพลงที่เอาลำมโหรีตั้งเป็นหลัก เป็นแต่เอาบทละครอิเหนามาร้องเท่านั้น (ชิ้น ศิลปบรรเลงและลิขิต จินดาวัฒน์, 2521: 187-194)

สงัด ภูเขาทอง การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย ได้อธิบายเพลงตับไว้ว่า

ในตับหนึ่ง ๆ นั้นมักประกอบด้วยเพลงอัตราจังหวะปานกลางคือ เพลง 2 ชั้นเป็นส่วนใหญ่ แต่อาจมีเพลงพิเศษแทรกอยู่บ้าง เช่น เพลงหน้าพาทย์หรือเพลงในอัตราชั้นเดียวปนอยู่บ้าง แต่ไม่นิยมบรรจุเพลงอัตรา 3 ชั้นลงไป อันที่จริงเพลงต่าง ๆ ที่บรรจุลงในเพลงตับไม่จำเป็นต้องกำหนดหลักเกณฑ์ตายตัวว่าจะต้องเป็นอัตราจังหวะเดียวกัน เพราะเพลงตับเป็นเพลงที่สร้างขึ้นเพื่อการฟัง มิใช้สร้างขึ้นเพื่อพิทักษ์รักษาเพลงหรือมีจุดประสงค์เป็นอย่างอื่น แต่อดีตเคยนิยมให้เพลงเหล่านี้อยู่ในอัตราเดียว ก็ยังคงยึดสืบต่อเนื่องกันมาและหากมีผู้ใดคิดสร้างเพลงตับขึ้นมา โดยกำหนดเป็นอัตราสามชั้นทั้งหมด หรือยิ่งไปกว่านั้นเอาเพลงเถามารวมกันเป็นเพลงตับเถาก็ย่อมได้ เพราะลักษณะของเพลงตับหมายถึงการนำเอาเพลงหลาย ๆ เพลงมารวมเป็นกลุ่มเข้าด้วยกัน ส่วนการกำหนดอัตราจังหวะเป็นเรื่องมาทีหลัง

นอกจากนี้ยังอธิบายตับมโหรีว่าจัดเป็นเพลงตับที่เก่าแก่ที่สุดในบรรดาตับทั้งหลาย ที่เรียกว่าตับมโหรีเพราะได้นำเอาเพลงต่าง ๆ มาบรรเลงติดต่อกันไปเป็นชุด เพื่อใช้บรรเลงและขับร้องสำหรับวงมโหรีโดยเฉพาะ นักดนตรีไทยได้

ประดิษฐ์ทำนองไว้โดยเฉพาะสำหรับการบรรเลงด้วยวงมโหรีมาแต่โบราณ ยังได้กำหนดทั้งที่เป็นเพลงเดี่ยวและเป็นเพลงชุด ส่วนบทมโหรีนั้นได้แต่งไว้ครั้งกรุงเก่าบ้าง กรุงรัตนโกสินทร์บ้าง เจ้าพระยาคลัง (หน) แต่งบ้าง พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 บ้าง สมเด็จเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์แต่งบ้าง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวบ้าง และพระนิพนธ์ของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยาบำราศปรปักษ์

อันเพลงมโหรีที่แต่งไว้ในสมัยก่อนมีอยู่ 2 แบบคือ แบบที่รวมอยู่เป็นชุดเรียกว่าเพลงตับ คือตับมโหรี กับเพลงที่อยู่เป็นเอกเทศเรียกว่าเพลงเกร็ด

เพลงมโหรีที่เป็นตับ เกิดจากการที่ต้องการทำเพลงเป็นเวลายาวแทนที่จะบรรเลงซ้ำหลายเที่ยว ก็นำเอาเพลงหลาย ๆ เพลงมาบรรเลงติดต่อกันไป แต่ละระดับมีชื่อเรียกกำกับเอาไว้ เพื่อเป็นที่นัดหมาย ให้ทราบว่าเพลงตับอะไร ประกอบด้วยเพลงอะไรบ้างที่นักดนตรีทั้งหลายเข้าใจกันดี

(สงัด ภูเขาทอง, 2532: 146-147)

พูนพิศ อมาตยกุล จากหนังสือดนตรีวิจักษ์ได้ให้ความหมายของเพลงตับไว้ดังนี้

ตับ หมายถึงเพลงหลาย ๆ เพลง นำมาร้องและบรรเลงติดต่อกันไป ซึ่งแยกออกได้เป็น 2 ชนิดคือ

ตับเรื่อง เพลงที่นำมารวมร้องและบรรเลงติดต่อกันนั้นมีบทร้องเป็นเรื่องเดียวกัน และดำเนินไปโดยลำดับ ฟังได้ติดต่อกันเป็นเรื่องราว ส่วนทำนองเพลงจะเป็นคนละอัตรา คนละประเภท หรือลักลั่นกันอย่างไรไม่ถือเป็นสำคัญ เช่น ตับนางลอย ตับนาคบาศ เป็นต้น

ตับเพลง เพลงที่นำมารวมร้องและบรรเลงติดต่อกันนั้น เป็นทำนองเพลงที่อยู่ในอัตราเดียวกัน (2 ชั้น หรือ 3 ชั้น) มีสำนวนทำนองสอดคล้องติดต่อกันสนิทสนม ส่วนบทร้องจะมีเนื้อเรื่องอย่างไร เรื่องเดียวกันหรือไม่ไม่ถือเป็นสำคัญ เช่น ตับลมพัดชายเขา ตับเพลงยาว เป็นต้น ตับเพลง นี้บางทีก็เรียกว่า “เรื่อง” จำพวกเรื่องมโหรี (ดูคำว่าเรื่อง)

(พูนพิศ อมาตยกุล, 2527: 67-68)

สงบศึก ธรรมวิหาร จากหนังสือดุริยางค์ไทยกล่าวอธิบายถึงเพลงตับไว้ว่าเป็นเพลงประเภทหนึ่งของประเภทขับร้อง โดยมากได้แก่เพลงสองชั้นหลาย ๆ เพลงมาปะติดปะต่อกันรวมเข้าให้เป็นเรื่องหนึ่งเรียกว่า "ตับ" ทำนองเดียวกับการเอาจากหลาย ๆ ใบมามัดให้เป็นจากตับหนึ่ง ฉะนั้น เพลงตับนี้มี 2 ชนิดคือ ตับเรื่องและตับเพลง

> *ตับเรื่องคือ ถือเอาเนื้อร้องซึ่งปะติดปะต่อกันให้ได้เรื่องได้ความเป็นตอน ๆ ไปเป็นสำคัญ ส่วนเพลงนั้นจะมีกี่หน้าพาทย์ก็ไม่เป็นไร ตับที่ใช้เล่นกันอยู่ทุกวันนี้โดยมากเป็นเพลงตับแบบนี้ เช่น เพลงตับเรื่องรามเกียรติ์ตอน "นางลอย" ตอน "พรหมาสตร์" ตอน "นาคบาศ" เพลงตับเรื่องพระรถเสนตอน "พระรถหนีนางเมรี" ฯลฯ*
>
> *ตับเรื่องนั้นผู้ประพันธ์เอาเนื้อร้องมาติดต่อกันให้ได้เรื่องได้ราวแสดงอารมณ์ของตัวละครในเรื่อง ฉะนั้น ผู้ร้องต้องคำนึงถึงอารมณ์ของเพลงเป็นสำคัญด้วย เพลงตับเรื่องนี้นิยมกันมากเพราะดำเนินเรื่องได้รวดเร็วสนุกสนาน เช่น เพลงตับเรื่องนางลอย ตอนทศกัณฐ์จำหลานตนเองไม่ได้คิดว่าเป็นนางสีดา*
>
> *คนฟังจะเคลิบเคลิ้มสนุกสนานเหมือนกับได้ดูละครไปด้วย อย่างไรก็ตามการบรรเลงเพลงตับเรื่องนี้ผู้ฟังไม่ควรคำนึงถึงความสนุกสนานของเนื้อหามากไปกว่าอรรถรสในด้านซาบซึ้งทางดนตรี ซึ่งจะทำให้ขาดจุดประสงค์ในการฟังเพลงตับอันต้องการความเรียบร้อย ไพเราะมากกว่า ฉะนั้นเพลงตับจึงมักจะได้รับความนิยมกันมากเพราะเหมาะกับโอกาสและจุดประสงค์ เช่น ตับลาวเจริญศรี ตับวิวาห์พระสมุทร เหมาะกับใช้สำหรับกล่อมในเวลากลางคืนได้ดีมาก นอกจากนี้ก็มีตับประสม เพราะชุดตับประสมที่สำคัญ คือ ตาโบล์วิวังต์ (Tableaus Vivante's) มี 8 ชุดคือ พระเป็นเจ้าราชาธิราช สามก๊ก นิทราชาคริต พระลอ ซินเดอเรลลา ขอมดำดิน และอุณรุท*
>
> *ตับเพลง หมายถึง การนำเอาเพลงหลายเพลงที่มีลักษณะคล้ายคลึงกันมาเรียบเรียงติดต่อกันให้ถูกหลักเกณฑ์ทางด้านดุริยางคศาสตร์ไทย ส่วนคำร้องนั้นบรรจุได้ตามความพอใจโดยไม่คำนึงถึงเนื้อร้อง เช่น เพลงแรกบรรจุเนื้อร้องจากวรรณคดีเรื่องอิเหนา แต่เพลงที่สองบรรจุเนื้อร้องจากวรรณคดีเรื่องพระลอ*
>
> (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2542: 139-140)

อรวรรณ บรรจงศิลปและคณะ จากหนังสือดุริยางคศิลป์ไทย ได้อธิบายรูปแบบเพลงตับนั้นมีคุณค่า คือ ทำให้ผู้ฟังได้รับอรรถรสของเนื้อเรื่องและอารมณ์เพลงในตับเรื่อง หรือได้รับอรรถรสของทำนองต่าง ๆ ในตับ ประการที่สองใช้บรรเลงเพื่อประกอบโขนหรือละคร นอกจากนี้ ยังอธิบายถึงการแบ่งประเภทเพลงไทยตามแนวคิดของครูมนตรี ตราโมทจากหนังสือทฤษฎีดนตรีไทย โดยแบ่งเพลงไทยออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ ๆ คือ ประเภทเพลงหน้าพาทย์ ประเภทเพลงเรื่อง และประเภทเพลงมโหรี โดยเพลงตับได้ระบุให้เป็นประเภทหนึ่งของประเภทเพลงมโหรี ดังคำอธิบายต่อไปนี้

เพลงที่เดิมใช้มโหรีบรรเลงประกอบการร้องส่งมี 2 ประเภท คือ

ประเภทเพลงตับ เรียกว่า เรื่อง ด้วยเหมือนกัน แต่มีคำว่าตับนำหน้ามี 2 ชนิดคือ ตับเรื่องและตับเพลง ตับเพลงใช้ชื่อเพลงแรกของตับเป็นชื่อตับ เช่น ตับเรื่องพระนคร มาจากชื่อเพลงแรกของตับชื่อว่า พระนคร ส่วนตับเรื่องใช้ชื่อเรื่องของบทร้องเป็นชื่อตับ เช่น ตับเรื่องรามเกียรติ์ ตอนแผลงศรพรหมาสตร์ (เรียกย่อ ๆ ว่า ตับพรหมาสตร์) มาจากบทร้องเรื่องรามเกียรติ์ ตอนแผลงศรพรหมาสตร์

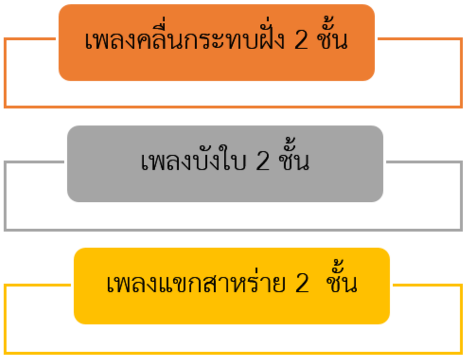
ประเภทเพลงเกร็ด คือเพลงที่มิได้เรียบเรียงไว้เป็นตับ บางแห่งก็เรียกว่าเพลงเกร็ดนอกเรื่อง ถึงแม้เพลงที่อยู่ในตับ ถ้าหากแยกออกมาบรรเลงเป็นเพลง ๆ ก็เรียกว่า "เพลงเกร็ด"

(มนตรี ตราโมท อ้างถึงใน อรวรรณ บรรจงศิลปและคณะ, 2546: 167-168)

จากข้อมูลต่าง ๆ ข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า เพลงตับคือเพลงที่นำมาร้องและบรรเลงต่อกันแบ่งออกเป็น 2 ชนิดคือ ตับเรื่องและตับเพลง ดังต่อไปนี้

ตับเรื่อง หมายถึง เพลงตับที่เน้นบทร้องเป็นสำคัญ เนื้อร้องจะต้องดำเนินติดต่อกันไปเป็นเรื่อง ผู้ฟังฟังแล้วรู้ว่ากำลังขับร้องและบรรเลงเกี่ยวกับวรรณคดีเรื่องใด เช่น ตับเรื่องอาบูหะซัน ตับเรื่องวิวาห์พระสมุทร ตับเรื่องนางซิลเดอเรลลา ทำนองเพลงที่นำมาเรียงต่อกันไม่บังคับว่าจะต้องเป็นเพลงอัตราเดียวกันหรือเป็นเพลงประเภทเดียวกันทั้งหมด

แผนภูมิตัวอย่างตับเรื่อง ตับวิวาห์พระสมุทร



แผนภูมิที่ 3 ตับเรื่อง ตับวิวาห์พระสมุทร

(อรวรรณ บรรจงศิลปและคณะ, 2546: 187-189)

ตับเพลง คือเพลงตับที่เน้นอัตราของเพลงเป็นสำคัญ หากจะบรรเลงตับเพลงในอัตราสองชั้น จะต้องขับร้องและบรรเลงเพลงในอัตราเดียวกันนั้นตลอดทั้งเพลง หากว่าจะบรรเลงเพลงในอัตราสามชั้น จะต้องขับร้องและบรรเลงเพลงในอัตราสามชั้นทุกเพลงทั้งตับ ทั้งนี้จะต้องนำเพลงที่มีบันไดเสียงเดียวกัน และ/หรือเพลงที่มีความกลมกลืนกันมาบรรเลงโดยไม่ทำให้สะดุดผู้ฟัง ส่วนบทร้องไม่จำกัดว่าจะต้องมาจากวรรณคดีเรื่องเดียวกัน ตัวอย่างเช่น ตับต้นเพลงฉิ่ง ตับลมพัดชายเขา

แผนภูมิตัวอย่างตับเพลง เพลงตับต้นเพลงฉิ่ง



แผนภูมิที่ 4 ตับเพลง ตับต้นเพลงฉิ่ง

(อรวรรณ บรรจงศิลปและคณะ, 2546: 187-189)

มนตรี ตราโมท จากหนังสือศัพท์สังคีตได้ให้นิยมของคำว่า “ตับ” ไว้ดังนี้

ตับหมายถึงเพลงหลาย ๆ เพลงนำมาร้องบรรเลงติดต่อกันไปซึ่งแยกออกได้เป็น 2 ชนิดคือ

ตับเรื่อง เพลงที่นำมารวมร้องและบรรเลงติดต่อกันนั้น มีบทร้องที่เป็นเรื่องเดียวกันและดำเนินไปด้วยลำดับ ฟังได้ติดต่อกันเป็นเรื่องราว ส่วนทำนองเพลงจะเป็นคนละอัตรา คนละประเภทหรือลักลั่นกันอย่างไรไม่ถือเป็นสำคัญ เช่น ตับนางลอย ตับนาคบาศ เป็นต้น

ตับเพลง เพลงที่นำมารวมร้องและบรรเลงติดต่อกันนั้น เป็นทำนองเพลงที่อยู่ในอัตราเดียวกัน (สองชั้นหรือสามชั้น) มีสำนวนสอดคล้องติดต่อกันสนิทสนม ส่วนบทร้องจะมีเนื้อเรื่องอย่างไร เรื่องเดียวกันหรือไม่ ไม่ถือเป็นสำคัญ เช่น ตับลมพัดชายเขา ตับเพลงยาว ตับเพลงนี้บางทีก็เรียกว่า “เรื่อง” เฉพาะจำพวกเรื่องมโหรี (ดูคำว่าเรื่อง) (มนตรี ตราโมท, 2531: 9)

อุทิศ นาคสวัสดิ์ จากหนังสือทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทยได้อธิบายถึงเพลงตับไว้ได้สอดคล้องกับชิ้น ศิลปบรรเลงและลิขิต จินดาวัฒน์ความว่า

เพลงชนิดนี้ได้เคยอธิบายมาแล้วว่าเป็นเพลงชุดที่ใช้เพลงรับร้องหลาย ๆ เพลงมารวมกันเข้า มีลักษณะคล้าย ๆ กับเพลงเรื่อง ผิดแต่ว่าเพลงเรื่องไม่มีเนื้อร้องเท่านั้น (เพลงเรื่องมโหรีโบราณที่มีเนื้อร้องนั้นจัดเข้าอยู่ในประเภทเพลงตับมากกว่า หาใช่เป็นเพลงเรื่องที่แท้จริงตามความหมายของเรานี้ไม่) เพลงรับร้องที่มารวมกันเป็นตับนี้ ส่วนมากก็เป็นเพลง 2 ชั้นแทบทั้งนั้นที่เป็นตับ 3 ชั้นก็มีบ้างแต่น้อยมาก

เพลงตับมี 2 ชนิดได้แก่

ก) ตับเรื่อง คือเพลงตับที่เรียบเรียงขึ้นจากเพลงหลายเพลง โดยถือเอาเนื้อร้องหรือบทร้องที่จะร้องติดต่อกันได้เรื่องราวเป็นสำคัญ ส่วนทำนองเพลงที่ร้องรับนั้นจะมีอารมณ์ต่างกันหรือมีความหมายลักลั่นกันอย่างไรก็ได้ พูดง่าย ๆ ก็คือว่า เอาบทร้องเป็นหลักของเพลงไม่ใช่เอาเพลงเป็นหลักของบทร้อง

ข) ตับเพลง คือ เพลงที่เรียบเรียงขึ้น โดยถือเอาเพลงที่จะบรรเลงติดต่อกันให้ถูกแบบแผนเป็นสำคัญ ส่วนเนื้อร้องจะติดต่อกันเป็นเรื่องเป็นราวหรือไม่นั้นไม่คำนึงถึง พูดง่าย ๆ ก็คือเอาเพลงเป็นหลักของบท ไม่ใช่เอาบทเป็นหลักของเพลง (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2530: 130-132)

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ จากหนังสือปฐมบทดนตรีไทยได้ให้คำอธิบายเพลงตับไว้ว่า

การนำเองเพลงจำนวนหลาย ๆ เพลงตั้งแต่ 3 เพลงขึ้นไปมาบรรเลงต่อเนื่องกัน โดยมีการขับร้องประกอบด้วยเนื่องจากเพลงอัตราสองชั้นมีความยาวไม่มากใช้เวลาในการบรรเลงไม่มากนัก ดังนั้น จึงมีการรวมเอาเพลงตั้งแต่ 3 เพลงขึ้นไปมาบรรเลงติดต่อกันเพื่อเพิ่มอรรถรสในการฟังดนตรี สามารถแบ่งออกเป็น 2 ชนิดคือ

ตับเรื่อง หมายถึงเพลงตับที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนละครโดยบทร้องต้องเป็นบทเดียวกันและดำเนินไปตามลำดับเป็นเรื่องราวซึ่งบทร้องเหล่านี้ต่อเนื่องกันไป ใช้บรรเลงประกอบการแสดงและใช้ฟังเพื่อความบันเทิงก็ได้ แต่ตับเรื่องนี้อาจมีเพลงอัตราชั้นเดียวแทรกบ้างในบางช่วง การเรียกชื่อของตับเรื่องนั้นจะเรียกตามบทหรือตามตอนของวรรณคดีที่นำมาร้อง เช่น ตับนางลอยคือตับเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย เป็นต้น ในรัชกาลที่ 5 สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงปรับเอาตับเรื่องขึ้นเสียใหม่เพื่อใช้ต้อนรับพระราชอาคันตุกะจากยุโรปเรียกว่าบทคอนเสิร์ต เช่น บทคอนเสิร์ตรามเกียรติ์ตอนนางลอย บทคอนเสิร์ตอิเหนาตอนไหว้พระ เป็นต้น ต่อมาได้มีผู้เอาเพลงประกอบบางตอนของละครร้องในรัชกาลที่ 5-6 มาบรรเลงสำหรับฟังเพื่อความบันเทิงอีกประเภทหนึ่ง เช่น ตับลาวเจริญศรี ตับแม่ศรีทรงเครื่อง หรือตับนกและตับวิวาห์พระสมุทรซึ่งนิยมนำมาบรรเลงในงานมงคลสมรสเพื่อให้กับบรรยากาศของงานอีกด้วย ดังนั้น ตับเรื่องจึงมีความสำคัญและมีประโยชน์ในการนำมาใช้บรรเลงได้หลายโอกาส

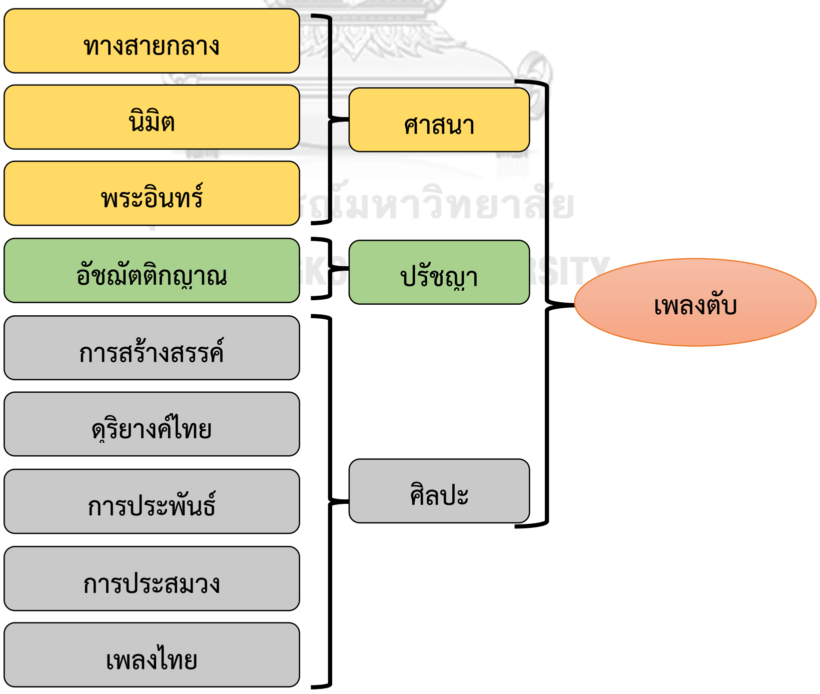
ตับเพลง หมายถึงเพลงตับที่มีเพลงในอัตราเดียวกัน ส่วนใหญ่จะเป็นเพลงในลักษณะอัตราสองชั้นในสมัยอยุธยาเรียกว่าตับมโหรีหรือ “เพลงใหญ่”

โดยจะคัดเลือกเพลงที่มีทำนองเพลงในบางวรรคเพลงคล้ายกัน ส่วนบทร้องไม่จำเป็นต้องเหมือนกัน ในตับเพลงตับหนึ่งอาจใช้บทขับร้องจากวรรณคดีที่ต่างกันก็ได้ ส่วนการเรียกชื่อตับเพลงนั้นจะเรียกชื่อตามเพลงในอันดับแรก เช่น มโหรีตับต้นเพลงฉิ่งจะประกอบด้วยเพลงต้นเพลงฉิ่ง สามเส้า ตวงพระธาตุ นกขมิ้น และธรณีร้องไห้ มีเพลงต้นเพลงฉิ่งเป็นเพลงอันดับแรกจึงตั้งชื่อเป็นชื่อตับต้นเพลงฉิ่ง ความสำคัญของตับเพลงนี้จะอยู่ที่การบรรเลงดนตรีมากกว่าการร้อง สามารถบรรเลงโดยไม่มีการร้องก็ได้ นอกจากนี้ตับเพลงยังนิยมใช้ในการเรียนการสอนทางดนตรีในขั้นพื้นฐานอีกด้วย

(พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2550: 152-153)

จากแนวคิดและทฤษฎีที่กล่าวข้างต้น เป็นองค์ประกอบหลักที่ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบและแนวทางเพื่อให้เกิดความเข้าใจ อันมีส่วนเชื่อมความสัมพันธ์นำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานเพลงตับ “พิณทุกขนิโรธคมินีปฏิปทา” ดังแผนภูมิต่อไปนี้

แผนภูมิแนวคิดทฤษฎีสู่งานสร้างสรรค์



แผนภูมิที่ 5 แนวคิดทฤษฎีสู่งานสร้างสรรค์

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

บทที่ 3
พิณ

เรื่องพิณ ผู้วิจัยได้ทำการค้นคว้าและสังเคราะห์ข้อมูลดนตรีพิณ โดยตั้งต้นการศึกษาข้อมูลดนตรีพิณที่ปรากฏในอารยธรรมอินเดียและอารยธรรมสยามประเทศ เนื่องด้วยอินเดียนั้นเป็นแหล่งกำเนิดพุทธศาสนาและเป็นศิลปวัฒนธรรมกระแสหลักที่เข้ามายังดินแดนสุวรรณภูมิ เมื่อราวพุทธศตวรรษที่ 7 เป็นต้นมา (ฐิติรัตน์ เวทย์ศิริยานันท์และคณะ, 2558: 139) ทำการศึกษาจากหลักฐานและเอกสารต่าง ๆ ที่ปรากฏ เช่น หลักฐานทางประวัติศาสตร์ เอกสารโบราณ วรรณกรรม ประติมากรรม จิตรกรรม เป็นต้น และรวมถึงการศึกษาเรื่องราวดนตรีพิณจากคัมภีร์พระไตรปิฎกเพื่ออธิบายเรื่องราวดนตรีพิณตามแนวคิดแห่งพุทธศาสนา ประกอบด้วยข้อมูลด้านที่มา ความหมายและลักษณะเครื่องดนตรีตระกูลพิณของทั้งสองวัฒนธรรม อันมีปัจจัยเกี่ยวเนื่องกับบริบททางศาสนาสังคมและวัฒนธรรม โดยผู้วิจัยกำหนดประเด็นการศึกษาดังนี้

3.1 มูลบทเครื่องดนตรีพิณ

3.1.1 ความหมายและที่มาของคำว่า “พิณ”

3.1.2 การจำแนกหมวดหมู่เครื่องดนตรีพิณ

3.1.3 หลักฐานเครื่องดนตรีพิณ

3.2 เครื่องดนตรีตระกูล “พิณ” ในวัฒนธรรมอินเดียและวัฒนธรรมไทย

3.2.1 เครื่องดนตรีตระกูลพิณในวัฒนธรรมอินเดีย

3.2.2 เครื่องดนตรีตระกูลพิณในวัฒนธรรมไทย

3.3 พิณในพระไตรปิฎก

ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

3.1 มูลบทเครื่องดนตรีพิณ

3.1.1 ความหมายและที่มาของคำว่า "พิณ"

เครื่องดนตรีตระกูลพิณสามารถพบได้ในหลายวัฒนธรรมตั้งแต่โบราณ โดยในแต่ละวัฒนธรรมนั้น เครื่องดนตรีพิณอาจมีความเหมือนและแตกต่างกันในรายละเอียด ขึ้นอยู่กับการอธิบายในบริบททางวัฒนธรรมของสังคมนั้น ๆ เช่น การเรียกชื่อเครื่องดนตรี ลักษณะโครงสร้าง การกำเนิดเสียง วิธีการบรรเลง บทบาทหน้าที่การใช้งาน ตลอดจนความเชื่อต่าง ๆ เป็นต้น

คำว่า "พิณ" ในวัฒนธรรมดนตรีของไทยจัดให้เป็นเครื่องสายประเภทเครื่องดีด ดังที่พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ได้ให้ความหมายไว้ว่า *"พิณ น. ชื่อเครื่องดนตรีชนิดหนึ่ง บรรเลงด้วยการดีดสาย. (ป., ส. วีณา)."* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 834) เช่นเดียวกับความเห็นของ ธนิต อยู่โพธิ์ ที่กล่าวไว้ว่าเครื่องสายที่ใช้ดีดนั้นเรียกว่า "พิณ" ดังข้อความว่า *"เครื่องสายที่ใช้ดีดเหล่านี้เราเรียกตามคำบาลีและสันสกฤตว่า "พิณ"* (ธนิต อยู่โพธิ์, 2523: 5) จากการให้ความหมายข้างต้น นอกจากพิณจะหมายถึงเครื่องสายประเภทดีดแล้ว ยังปรากฏคำว่า"วีณา" อันเป็นรากศัพท์ภาษาสันสกฤตของพิณและใช้ทั่วไปในศาสนา เช่น พระไตรปิฎกฉบับภาษาบาลีที่ใช้คำว่า "วีณา หรือ วีณํ" ในการอธิบาย เป็นต้น ดังที่ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ได้อธิบายการใช้คำว่า"วีณา" และ "พิณ" ในพระไตรปิฎกไว้ว่า

> *การแปลพระไตรปิฎกจากภาษาบาลีเป็นภาษาไทยนั้น เนื้อความคำแปลและความหมายมักแปลบนพื้นฐานความเข้าใจและบริบททางวัฒนธรรมของผู้แปล จึงไม่แปลกที่จะพบคำว่า "พิณ" ในพระไตรปิฎกฉบับภาษาไทยและการใช้คำว่า "วีณา" ในพระไตรปิฎกฉบับบาลี*
>
> (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, สัมภาษณ์, 21 เมษายน 2560)

จากความเห็นดังกล่าว จึงทำให้เข้าใจได้ว่า เมื่อพิณถูกนำมาใช้ในทางศาสนา จึงส่งผลให้คนไทยทั่วไปรู้จักและเข้าใจถึงคำว่า "พิณ" ในลักษณะที่เป็นเครื่องดนตรีประเภทหนึ่งที่มีใช้กันมายาวนานในสังคมวัฒนธรรมไทยไปโดยปริยาย เช่นเดียวกันกับวัฒนธรรมดนตรีไทยที่ใช้คำว่า "พิณ" เป็นคำเรียกชื่อเครื่องดนตรีมากกว่าการใช้คำว่า "วีณา" ในการเรียกกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทถือดีดทั่วไป นอกจากนี้ ยังพบข้อสันนิษฐานด้านคำ โดยนักวิชาการและนักดนตรีต่างให้ความเห็นว่าพิณนั้นเป็นคำที่แผลงมาจากคำว่า "วีณา" ซึ่งเป็นคำที่ใช้เรียกชื่อเครื่องดนตรีของอินเดีย ดังที่ ชิ้น ศิลป

บรรเลงและลิขิต จินดาวัฒน์ กล่าวไว้ว่า เครื่องดนตรีประเภทดีดนั้น ได้ดัดแปลงมาจากวัฒนธรรมอินเดีย ดังข้อความว่า *“เครื่องดีด ดัดแปลงมาจากของอินเดีย ซึ่งแต่เดิมเรียกพิณ”* (ชิ้น ศิลปบรรเลงและลิขิต จินดาวัฒน์, 2521: 201)

โดยในข้อสันนิษฐานดังกล่าวนี้ ถึงแม้จะทราบว่าคำดังกล่าวเป็นคำที่ไทยเรานั้นได้แผลงคำมาจากคำว่า “วีณา” ของอินเดียก็ตาม แต่ “พิณ” ก็ยังคงหมายถึงเครื่องดนตรีประเภทดีดเช่นเดิม ในขณะที่คำว่า “วีณา (vina)” ในคำบาลีสันสกฤตของอินเดียนั้น จะมีความหมายที่ครอบคลุมทั้งเครื่องดีดและเครื่องสีก็ตาม ดังที่ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ได้อธิบายความหมายของวีณา พร้อมทั้งการอธิบายถึงความสอดคล้องของคำในการแผลงเสียงของอักษร “ว” จากคำว่า “วีณา” เป็นอักษร “พ” ในคำว่า “พิณ” ดังข้อความตอนหนึ่งจากหนังสือดนตรีอินเดียว่า

> *ในสมัยหลังมีผู้นำคำว่า “วีณา” มาใช้ในความหมายที่แคบลง กล่าวคือเฉพาะกับเครื่องสายประเภทเครื่องดีดเท่านั้น ซึ่งก็คงใช้สืบต่อมาจนกระทั่งทุกวันนี้ สำหรับคนไทยรู้จักคำว่า วีณา ผ่านคำว่า “พิณ” โดยแผลงเสียงจาก “ว” เป็น “พ” และตัดเสียง “อา” ท้ายคำออก ดังนั้น ความหมายของคำว่า “วีณา” ในภาษาสันสกฤตและพิณในภาษาไทยล้วนมีความสอดคล้องสัมพันธ์กันอย่างต่อเนื่อง* (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2544: 49)

ฉะนั้น การกำหนดความหมายของคำว่า “พิณ” ที่หมายถึงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดเพียงอย่างเดียวนั้น เป็นการสรุปความเป็นไปได้จากข้อสันนิษฐานตามหลักฐานที่ปรากฏคำว่า “พิณ” ในแต่ละยุคสมัย ดังเช่นหลักฐานศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหงสมัยสุโขทัยที่ปรากฏคำว่า “ดังพิณ” นักวิชาการและศิลปินต่างได้ให้ความเห็นว่า คำดังกล่าวหมายถึงเครื่องดนตรีประเภทดีด เช่น พิณน้ำเต้า พิณเปี๊ยะ เพราะเห็นว่าเครื่องดนตรีประเภทนี้มีมาแต่โบราณ ดังที่ ประสิทธิ์ ถาวร (ศิลปินแห่งชาติ) กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

> *เครื่องชนิดที่มีสายใช้ดีดเหล่านี้ เรียกตามภาษาบาลีสันสกฤตว่า “พิณ” จากหลักฐานศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหง สมัยกรุงสุโขทัย ตอนหนึ่งกล่าวว่า “เสียงพาทย์ เสียงพิณ เสียงเอื้อน เสียงขับ” เสียงพิณ คงหมายถึงพิณน้ำเต้าหรือพิณเพี้ยะอย่างใดอย่างหนึ่ง เพราะเป็นเครื่องดนตรีโบราณชนิดหนึ่ง* (ประสิทธิ์ ถาวร, 2515: 2)

ซึ่งตรงกับความเห็นของ ธนิต อยู่โพธิ์ ที่กล่าวไว้เช่นเดียวกันดังข้อความว่า

เครื่องสายที่ใช้ดีดเหล่านี้เราเรียกตามคำบาลีและสันสกฤตว่า “พิณ” แต่เดิมคงจะใช้กะโหลกเสียงทำด้วยเปลือกผลน้ำเต้า เช่น พิณโบราณที่เรียกว่า พิณน้ำเต้า เป็นต้น ที่กล่าวถึงพิณไว้ในศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหงสมัยสุโขทัยตอนหนึ่งว่า “เสียงพาทย์ เสียงพิณ เสียงเลื้อน เสียงขับ” นั้นอาจหมายถึงพิณน้ำเต้าหรือพิณอย่างใดอย่างหนึ่ง (ธนิต อยู่โพธิ์, 2523: 5)

รวมทั้งหนังสือของชุมนุมดนตรีไทย สโมสรนักศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ได้อธิบายการเรียกชื่อ “พิณ” ที่หมายถึงเครื่องดีดโบราณ เช่นเดียวกับความเห็นข้างต้น แต่มีการเพิ่มเติมข้อมูลเรื่องพิณที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังและหน้าบันของพระปรางค์ อันมีเรื่องราวจากพุทธประวัติ รวมถึงการสันนิษฐานคำว่า “พิณ” ถูกเรียกเป็น “กระจับปี่” แทน อันเป็นผลมาจากอิทธิพลทางภาษาสันสกฤตในวัฒนธรรมชวาและมลายู ดังข้อความว่า

คำว่า “พิณ” ก็เป็นคำที่เรียกเครื่องดีด แต่เครื่องดีดที่เรียกว่าพิณในสมัยนั้นก็น่าจะเป็น พิณเพียะ พิณน้ำเต้า และกระจับปี่ รูปของพิณที่รู้จักกันโดยมากในสมัยโบราณ เช่น ภาพเขียนพุทธประวัติตอนพระอินทร์ดีดพิณถวายพระพุทธเจ้า รูปของพิณก็เป็นอย่างกระจับปี่นี่เอง เหมือนกับภาพที่หน้าบันด้านเหนือขององค์พระปรางค์ด้านเหนือที่วัดพระพายหลวง ต่อมาเมื่อภายหลังได้คำของชวา มลายู อันเนื่องมาจากสันสกฤต จึงเปลี่ยนเรียกเป็นกระจับปี่

(ชุมนุมดนตรีไทย สโมสรนักศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2512: 8-9)

การสรุปข้อมูลด้านคำนั้น จึงเป็นการอนุมานจากสิ่งที่ปรากฏขึ้นในแต่ละยุคสมัย ผนวกกับประวัติศาสตร์สังคมที่มีการเผยแพร่แลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกันในอดีต จากวัฒนธรรมอินเดียที่ปรากฏเครื่องดนตรีตระกูลพิณหลายชนิดในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ก่อนคริสต์ศักราช ที่ได้เข้ามาเผยแพร่ยังดินแดนแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ดังที่ บุษกร สำโรงทองและคณะได้กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

พิณ เป็นเครื่องดนตรีเก่าแก่ แพร่หลายในหลายประเทศตั้งแต่ครั้งโบราณ มีหลายชนิด มีสายมากบ้างน้อยบ้าง...ประเทศอินเดียมีเครื่องดนตรีตระกูลพิณหลายชนิด คัมภีร์นาฏยศาสตร์ ประมาณ 200-500 ปีก่อน

คริสต์ศักราช ปรากฏหลักฐาน คำว่า "กจฺฉป" หมายถึง พิณ 4 สายทำจากกระดองเต่า พิณ 4 สายที่นิยมบรรเลงในประเทศอินเดียปัจจุบัน ได้แก่ "วีณา" (Vina) และ "พิณ" (Bin) ซึ่งพิณคอยาว มีน้ำเต้าเป็นตัวกังวานเสียง นอกจากนี้ ยังมีเครื่องสายตระกูล "พิณ" ที่บรรเลงในประเทศอินเดียอีกหลายชนิด เมื่ออิทธิพลวัฒนธรรมอินเดียแผ่เข้ามาในดินแดนแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ทำให้นักวิชาการบางกลุ่มมีความเห็นว่า เครื่องดนตรีตระกูลพิณที่บรรเลงในแบบนี้ รวมทั้งประเทศไทย ส่วนหนึ่งรับอิทธิพลมาจากอินเดีย เช่น ธนิต อยู่โพธิ์ มีความเห็นว่า "พิณน้ำเต้า" เป็นเครื่องดนตรีที่ชาวอินเดียนำมาเผยแพร่ในบริเวณแหลมอินโดจีนมาแต่เดิม

พิณ ที่พบในประเทศไทยมีหลายประเภท ได้แก่ "พิณน้ำเต้า พิณเปี๊ยะ กระจับปี่ ซึงและซุง เครื่องดนตรีตระกูลพิณเหล่านี้ จะแตกต่างกันทั้งลักษณะรูปร่าง วิธีการบรรเลง รวมถึงบริเวณที่นิยมเล่น

(บุษกร สำโรงทองและคณะ, 2551: 1-3)

จากข้อมูลความหมายและที่มาของคำว่า "พิณ" นั้นสามารถสรุปได้ว่า พิณในวัฒนธรรมไทยนั้นเป็นการเรียกชื่อเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดเท่านั้น และเป็นคำที่คนไทยมักใช้เป็นคำเรียกพื้นฐานในการสื่อสารทั่ว ๆ ไป โดยคำว่า "พิณ" ในการใช้งานทางวัฒนธรรมดนตรีไทยจัดเป็นเครื่องดนตรีประเภทดีดที่มีชื่อเรียกแตกต่างกันไปตามวัฒนธรรมภูมิภาค เช่น ภาคกลางใช้คำว่า "กระจับปี่" และเป็นดนตรีในหมวดแบบแผน ภาคเหนือใช้คำว่า "ซึง" ส่วนภาคอีสานใช้คำว่า "พิณ" เป็นหลัก โดยพิณในแต่ละวัฒนธรรมมีความแตกต่างกันออกไป ทั้งในรูปร่าง ลักษณะโครงสร้าง วิธีการบรรเลง และความเชื่อ ส่วนคำว่า "วีณา" ที่หมายถึงพิณและปรากฏการใช้ในสังคมวัฒนธรรมไทยนั้น มีความเชื่อมโยงกับรากฐานทางภาษาที่มาจากคำบาลีและสันสกฤตที่เข้ามาปะปนในคำภาษาไทยที่แพร่เข้าสู่ไทยพร้อม ๆ กับพุทธศาสนาอันเป็นรากฐานเดียวกับวัฒนธรรมอินเดียที่คนไทยต่างนับถือและเป็นศาสนาประจำชาติ รวมทั้งความเชื่อ ขนบธรรมเนียมประเพณี พิธีกรรมและวรรณคดีต่าง ๆ ฉะนั้นการเรียกเครื่องดนตรีพิณว่า "วีณา (vina) หรือ บีณ (bin)" จึงเป็นสิ่งหนึ่งที่แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ทางด้านวัฒนธรรม อันเป็นผลจากการเข้ามาปะปนในภาษาไทยอย่างเห็นได้ชัด (สุทธิวงศ์ พงษ์บูล อ้างถึงใน บาลีดิค (Palidict), ม.ป.ป.: ออนไลน์)

3.1.2 การจำแนกหมวดหมู่เครื่องดนตรีพิณ

"พิณ" เป็นเครื่องดนตรีที่มีสายเป็นส่วนประกอบและถูกจำแนกประเภทไว้ในกลุ่มเครื่องสายหรือที่เรียกว่า "ตะตะ (tata)" จากหลักการแบ่งประเภทเครื่องดนตรีที่ปรากฏในวัฒนธรรมอินเดียตามคัมภีร์นาฏยศาสตร์ โดยภารตะมุนี (Bharata Muni) และการจัดหมวดหมู่ตามคัมภีร์สังคีตรัตนากร โดยศรางคเทพ (Sharngadeva) นั้น แบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 4 กลุ่มตามลักษณะการกำเนิดเสียงคือ กลุ่มตะตะ (tata) ความตึงของสาย กลุ่มฆนะ (ghana) การปกคลุมด้วยหนัง กลุ่มอวนัทธะ (avanaddha) วัสดุแท่งทึบ และกลุ่มสุษิระ (sushira) เครื่องลม (P.S.R. Appa Rao และ P. Sri Rama Sastry, 1967: 110) ในขณะที่ดนตรีของไทยมีการจำแนกประเภทเครื่องดนตรีไว้ 4 ประเภทตามกิริยาการเกิดเสียงเช่นกัน แต่ต่างจากการจัดกลุ่มของอินเดียตรงที่มีการแยกเครื่องดีดและเครื่องสีออกจากกัน ดังคำอธิบายของ มนตรี (บุญธรรม) ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ) กล่าวไว้ว่า

การแบ่งประเภทเครื่องดนตรีของไทยนั้น แบ่งตามกิริยาการเกิดเสียง ซึ่งแบ่งเป็น 4 ประเภท

เครื่องดีด สิ่งที่เกิดเสียงด้วยการดีด เช่น จะเข้และกระจับปี่
เครื่องสี สิ่งที่เกิดเสียงด้วยการสี เช่น ซอต่าง ๆ
เครื่องตี สิ่งที่เกิดขึ้นด้วยการตี เช่น ระนาดและฆ้อง
เครื่องเป่า สิ่งที่เกิดเสียงด้วยการเป่า เช่น ปี่และขลุ่ย
เรียกย่อ ๆ ว่า เครื่องดีดสีตีเป่า (บุญธรรม ตราโมท, 2481: 15)

ถึงแม้ดนตรีไทยจะมีการจำแนกประเภทเครื่องดนตรีของตนเองอย่างชัดเจนแล้วก็ตาม มักกล่าวอ้างถึงรากฐานทางวัฒนธรรมดนตรีไทยนั้นว่ามีที่มาจากวัฒนธรรมอินเดีย ดังคำอธิบายของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพตอนหนึ่งว่า *"เครื่องสังคีตที่ไทยได้แบบจากอินเดียนั้น ถ้าว่าโดยลักษณะประสมวงและกระบวนที่ใช้ ต่างกันเป็น 2 อย่าง เรียกว่า "ดนตรี" คือเครื่องดีดสีซึ่งมากสายเป็นมะโหรีอย่าง 1 เรียกว่า "ดุริย" คือเครื่องตีเป่า ซึ่งมากลายเป็นปี่พาทย์อย่าง 1"* (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2516: 1) นอกจากนี้ พระองค์ยังทรงอธิบายการแบ่งเครื่องดนตรีประเภทดีดสีตีเป่าที่ปรากฏในคัมภีร์สังคีตรัตนากรของอินเดียว่าเป็นต้นแบบการแบ่งประเภทเครื่องดนตรีให้กับดนตรีไทย โดยกล่าวไว้ในภาษาสันสกฤตว่า

ตะตะ *เป็นเครื่องประเภทที่มีสายสำหรับดีดสีเป็นเสียง*

สุษิระ *เป็นเครื่องประเภทที่เป่าเป็นเสียง*

อะวะนัทธะ *เป็นเครื่องประเภทที่หุ้มหนังตีเป็นเสียง*

ฆะนะ *เป็นเครื่องประเภทที่กระทบเป็นเสียง*

เครื่อง 4 ประเภทที่กล่าวมานี้ ในคัมภีร์สังคีตรัตนากร บอกอธิบายต่อไปว่าเครื่องประเภทตะตะ (เครื่องสาย) กับสุษิระ (เครื่องเป่า) นั้นสำหรับทำให้เป็นลำนำ เครื่องประเภทอะวะนัทธะ (เครื่องตี) นั้นสำหรับประกอบเพลง ส่วนเครื่องประเภทฆะนะ (เครื่องกระทบ) นั้น สำหรับทำจังหวะ"

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2516: 1)

นอกจากนี้ การจำแนกประเภทเครื่องดนตรีของอีริค ฟอน ฮอร์นบอสเทล (Erich Von Hornbostel) และเคิร์ท สัคส์ (Curt Sachs) นั้น เป็นระบบที่พัฒนามาจากอินเดียโบราณและเป็นที่ยอมรับกันในทั่วไปของนักดนตรีวิทยาทั่วโลก โดยเครื่องดนตรีได้ถูกจัดหมวดหมู่ตามการเกิดเสียงแบ่งออกเป็น 4 หมวดใหญ่ ๆ ดังนี้

หมวดที่ 1 เครื่องลม (aerophones) ได้แก่ เครื่องดนตรีที่เกิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของอากาศ เช่น ขลุ่ยและปี่ประเภทต่าง ๆ

หมวดที่ 2 เครื่องกระทบ (idiophones) ได้แก่ เครื่องดนตรีที่เกิดเสียงจากการสั่นสะเทือนตัวของตัวเอง เช่น ฉิ่ง ฆ้อง ระนาด เป็นต้น

หมวดที่ 3 เครื่องหนัง (membranophones) ได้แก่ เครื่องดนตรีที่เกิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของหนังที่ขึงตึง เช่น กลองประเภทต่าง ๆ

หมวดที่ 4 เครื่องสาย (chordophones) ได้แก่ เครื่องดนตรีที่เกิดเสียงจากการสั่นสะเทือนของสายที่ขึงตึง เช่น เครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดและเครื่องสี

โดยผู้วิจัยจะนำเสนอการจำแนกประเภทเครื่องดนตรีในหมวดที่ 4 ประเภทเครื่องสาย (chordophones) เพื่อสอดคล้องกับการศึกษาเรื่องพิณในบทนี้ ลักษณะของเครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องสายนี้เป็นกลุ่มที่ทำให้เกิดเสียงด้วยการสั่นสะเทือนของสายที่มีความสัมพันธ์กับลำตัวหรือกล่องเสียง ตามคำอธิบายของ รูทธ์ มิดเกรย์ (Ruth Midgley) จากหนังสือ Musical Instruments of

The World: An Illustrated Encyclopedia ปี 1976 ที่แบ่งเครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องสายออกเป็น 5 ประเภทคือ

ประเภทที่ 1 กลุ่มโบวส์ (Bows) คือ เครื่องสายที่มีลักษณะทางกายภาพของเครื่องพัฒนามาจากคันธนู ปลายโค้งเพื่อขึงสายให้ตึง สามารถแยกออกได้อีก 5 ลักษณะ รวมถึงการทำให้เกิดเสียงด้วยวิธีดีด ตีและสี (Ruth Midgley, 1976: 164, 166) ดังนี้

ลักษณะที่ 1 simple bow คือ เครื่องสายคันธนูที่เป็นรูปแบบพื้นฐานและมีโครงสร้างง่ายที่สุด โดยมีสายขึงจากด้านหนึ่งไปยังปลายอีกด้านหนึ่ง ไม่มีกล่องเสียง โดยมากมักมีจำนวน 1 สายดังตัวอย่างภาพ

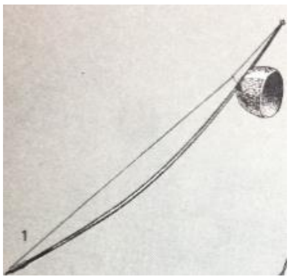


ภาพที่ 30 ภาพเครื่องดนตรีคันธนูลักษณะ simple bow

ที่มา: หนังสือ Musical Instruments Of The World: An Illustrated Encyclopedia

(Ruth Midgley, 1976: 166)

ลักษณะที่ 2 resonated bow คือ เครื่องสายคันธนูที่มีกล่องเสียงส่วนใหญ่ทำจากผลน้ำเต้าหรือผลมะพร้าวผ่าครึ่ง ดังตัวอย่างภาพ

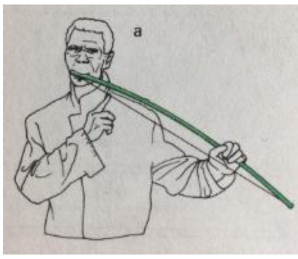


ภาพที่ 31 ภาพเครื่องดนตรีคันธนูลักษณะ resonated bows

ที่มา: หนังสือ Musical Instruments of The World: An Illustrated Encyclopedia

(Ruth Midgley, 1976: 167)

ลักษณะที่ 3 mouth bow คือ เครื่องสายคันธนูเอาไว้บริเวณปากของผู้บรรเลงทำหน้าที่ขยายเสียง ดังตัวอย่างภาพ



ภาพที่ 32 ภาพเครื่องดนตรีคันธนูลักษณะ mouth bow

ที่มา: หนังสือ Musical Instruments of The World: An Illustrated Encyclopedia

(Ruth Midgley, 1976: 166)

ลักษณะที่ 4 ground bow คือ เครื่องสายคันธนูที่ปลายสายยึดติดกับพื้นดิน ดังตัวอย่างภาพ

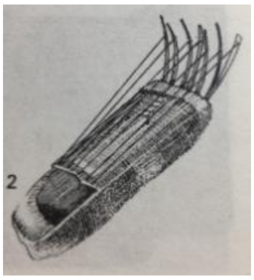


ภาพที่ 33 ภาพเครื่องดนตรีคันธนูลักษณะ ground bow หรือ earth bow

ที่มา: หนังสือ Musical Instruments of The World: An Illustrated Encyclopedia

(Ruth Midgley, 1976: 164)

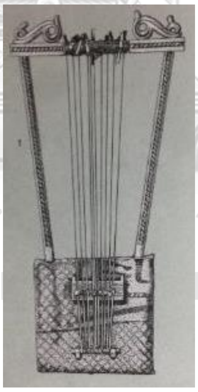
ลักษณะที่ 5 multiple bow คือ เครื่องสายที่ประกอบด้วยคันธนูหลายอันติดตัวขยายเสียง โดยมากมักทำจากไม้ หรืออาจทำจากผลน้ำเต้าและวัสดุอื่น ๆ ในแต่ละคันธนูผลิตเสียงที่แตกต่างกัน ดังตัวอย่างภาพ



ภาพที่ 34 ภาพเครื่องดนตรีคันธนูลักษณะ multiple bow
ที่มา: หนังสือ Musical Instruments of The World: An Illustrated Encyclopedia
(Ruth Midgley, 1976: 167)

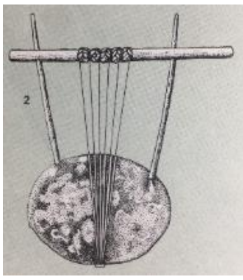
ประเภทที่ 2 กลุ่มไลร์ (Lyres) คือ เครื่องสายที่ตัวเครื่องจะมีแขนสองแขนประกอบกัน ซึ่งทำหน้าที่ผูกสายหรือขึงสายผูกกับตัวเครื่องแบบพิณอียิปต์โบราณ และสามารถแยกเป็น 2 ลักษณะ ตามรูปทรงของกล่องเสียง (Ruth Midgley, 1976: 170) ดังนี้

ลักษณะที่ 1 box lyre คือ ไลร์ที่มีกล่องเสียงเป็นรูปทรงกล่องสี่เหลี่ยม ดังตัวอย่างภาพ



ภาพที่ 35 ภาพเครื่องดนตรีไลร์ลักษณะ box lyre
ที่มา: หนังสือ Musical Instruments of The World: An Illustrated Encyclopedia
(Ruth Midgley, 1976: 170)

ลักษณะที่ 2 bowl lyre คือ ไลร์ที่มีกล่องเสียงเป็นรูปทรงกลม ดังตัวอย่างภาพ



ภาพที่ 36 ภาพเครื่องดนตรีไลร์ลักษณะ bowl lyre

ที่มา: หนังสือ Musical Instruments of The World: An Illustrated Encyclopedia

(Ruth Midgley, 1976: 170)

ประเภทที่ 3 กลุ่มฮาร์ป (Harps) คือ เครื่องสายตระกูลฮาร์ป เป็นเครื่องประเภทดีดที่มีการตรึงสายจากกล่องเสียงไปยังบริเวณคอของเครื่องดนตรี ซึ่งมีลักษณะพื้นฐาน 3 ลักษณะ (Ruth Midgley, 1976: 172) ดังนี้

ลักษณะที่ 1 bow harp หรือ arched harp คือฮาร์ปทรงโค้งคันธนู เป็นรูปแบบพื้นฐานที่สุด และน่าจะมีพัฒนาการมาจากเครื่องดนตรีคันธนูทั้งหลาย ดังตัวอย่างภาพ

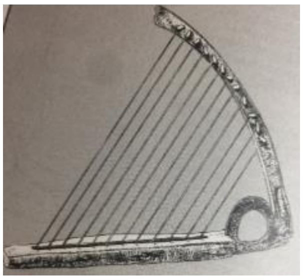


ภาพที่ 37 ภาพเครื่องดนตรีฮาร์ปลักษณะ bow harp หรือ arched harp

ที่มา: หนังสือ Musical Instruments of The World: An Illustrated Encyclopedia

(Ruth Midgley, 1976: 173)

ลักษณะที่ 2 angle harp คือฮาร์ปที่เป็นบรรพบุรุษของเฟรมฮาร์ป (frame harp) และมีการตรึงสายจากคอมายังฐานยึดสาย โดยมากมีรูปทรงสามเหลี่ยม ดังตัวอย่างภาพ



ภาพที่ 38 ภาพเครื่องดนตรีฮาร์ปลักษณะ angle harp

ที่มา: หนังสือ Musical Instruments of The World: An Illustrated Encyclopedia

(Ruth Midgley, 1976: 172)

ลักษณะที่ 3 frame harp คือ ฮาร์ปที่มีครบทั้ง 3 ด้าน โดยมากยึดสายจากด้านบนลงไปยังด้านล่าง ไล่ระดับเสียงต่างกันไป ดังตัวอย่างภาพ



ภาพที่ 39 ภาพเครื่องดนตรีฮาร์ปลักษณะ frame harp

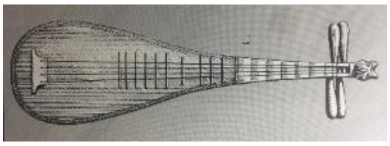
ที่มา: หนังสือ Musical Instruments of The World: An Illustrated Encyclopedia

(Ruth Midgley, 1976: 175)

ประเภทที่ 4 กลุ่มลิวท์ (Lutes) คือ เครื่องสายที่ขึงสายโดยลากตามความยาวของคอไปยังกล่องเสียง และสามารถแยกเป็น 2 กลุ่ม คือประเภท plucked และ ประเภท bowed (Ruth Midgley, 1976: 164) โดยผู้วิจัยจะอธิบายในประเภท plucked เพื่อให้สอดคล้องกับพิณในบทนี้ ดังนี้

กลุ่มที่ 1 Plucked

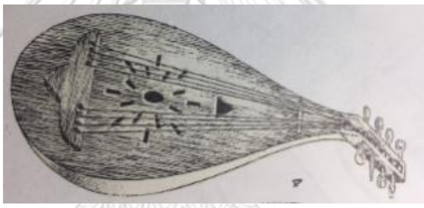
ลักษณะที่ 1 round-backed คือ เครื่องสายที่มีกล่องเสียงโค้งมนมี 2 แบบ คือ แบบคอสั้น (short neck plucked lute) และแบบคอยาว (long neck plucked lute) รวมถึงมีนมและไม่มีนม ดังตัวอย่างภาพ



ภาพที่ 40 ภาพเครื่องดนตรีลิวท์คอสั้นมีนม ด้านหลังโค้งมน

ที่มา: หนังสือ Musical Instruments of The World: An Illustrated Encyclopedia

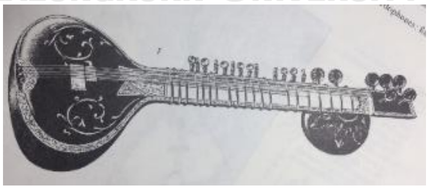
(Ruth Midgley, 1976: 180)



ภาพที่ 41 ภาพเครื่องดนตรีลิวท์คอสั้นไม่มีนม ด้านหลังโค้งมน

ที่มา: หนังสือ Musical Instruments of The World: An Illustrated Encyclopedia

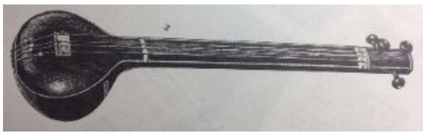
(Ruth Midgley, 1976: 179)



ภาพที่ 42 ภาพเครื่องดนตรีลิวท์คอยาวมีนม ด้านหลังโค้งมน

ที่มา: หนังสือ Musical Instruments of The World: An Illustrated Encyclopedia

(Ruth Midgley, 1976: 181)

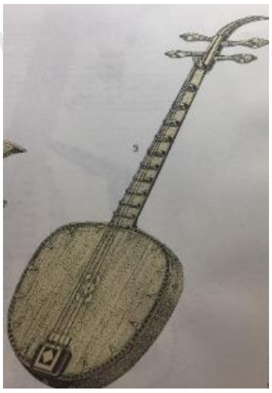


ภาพที่ 43 ภาพเครื่องดนตรีลิวท์คอยาวไม่มีนม ด้านหลังโค้งมน
ที่มา: หนังสือ Musical Instruments of The World: An Illustrated Encyclopedia
(Ruth Midgley, 1976: 181)

ลักษณะที่ 2 flat-backed คือเครื่องสายที่มีกล่องเสียงด้านหลังแบนมีทั้งแบบคอสั้น (short neck plucked lute) และแบบคอยาว (long neck plucked lute) รวมถึงมีนมและไม่มีนม ดังตัวอย่างภาพ



ภาพที่ 44 ภาพเครื่องดนตรีลิวท์คอสั้นมีนม ด้านหลังแบน
ที่มา: หนังสือ Musical Instruments of The World: An Illustrated Encyclopedia
(Ruth Midgley, 1976: 183)



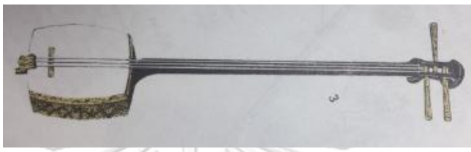
ภาพที่ 45 ภาพเครื่องดนตรีลิวท์คอยาวมีนม ด้านหลังแบน
ที่มา: หนังสือ Musical Instruments of The World: An Illustrated Encyclopedia
(Ruth Midgley, 1976: 183)



ภาพที่ 46 ภาพเครื่องดนตรีลิวท์คอสั้นไม่มีนม ด้านหลังแบน

ที่มา: หนังสือ Musical Instruments of The World: An Illustrated Encyclopedia

(Ruth Midgley, 1976: 182)



ภาพที่ 47 ภาพเครื่องดนตรีลิวท์คอยาวไม่มีนม ด้านหลังแบน

ที่มา: หนังสือ Musical Instruments of The World: An Illustrated Encyclopedia

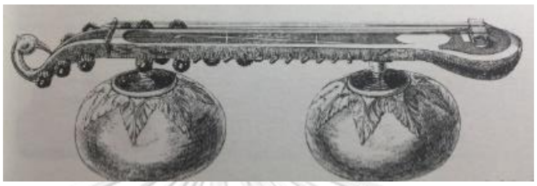
(Ruth Midgley, 1976: 183)

ประเภทที่ 5 กลุ่มซิทเทอร์ (Zithers) คือ กลุ่มเครื่องสายที่มีสายขึงตรึงขนานตามความยาวของลำตัว มีหลากหลายรูปแบบ ดังที่ Ruth Midgley กล่าวว่า สามารถแยกออกเป็น 4 กลุ่ม คือ กลุ่มที่ 1 simple กลุ่มที่ 2 long กลุ่มที่ 3 plucked board และกลุ่มที่ 4 struck borad (Ruth Midgley, 1976: 164) ทั้งนี้ ในส่วนของเครื่องดนตรีพิณและวีณานั้นมักปรากฏในกลุ่ม simple zither โดยในกลุ่มนี้แบ่งออกเป็น 4 ลักษณะคือ (1) stick (2) raft (3) tube และ (4) trough แต่เครื่องดนตรีตระกูลพิณหรือวีณาที่ศึกษานี้ ปรากฏในลักษณะ stick zither เป็นหลัก ดังรายละเอียดต่อไปนี้

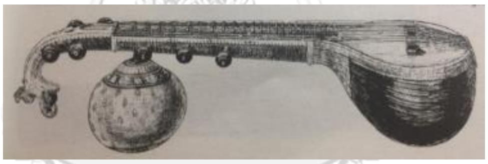
ลักษณะ stick zither คือ เครื่องดนตรีที่มีรูปแบบประกอบด้วยคันวางนิ้วสำหรับกดและมีกล่องเสียงทำจากผลน้ำเต้า สามารถแบ่งออกเป็น 4 แบบคือ แบบที่ 1 เป็นท่อกลวงและมีน้ำเต้า 2 ลูก ทั้งมีนมและไม่มีนม ส่วนแบบที่ 2 เป็นเครื่องไม่มีนม มีน้ำเต้า 2 ลูก ส่วนคอหรือคันของเครื่องดนตรีนั้นมีขนาดคอกว้าง แบบที่ 3 มีคอกว้างและมีนม พร้อมทั้งผลน้ำเต้า 1 ผล เพื่อทำหน้าที่ขยายเสียงและแบบที่ 4 เป็นรูปแบบเหมือนกับแบบที่ 3 แต่ไม่มีนม ดังตัวอย่างภาพ



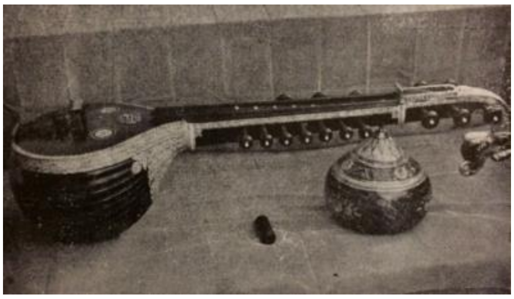
ภาพที่ 48 ภาพเครื่องดนตรีประเภท stick zither แบบที่ 1 ไม่มีนม (ซ้าย) และแบบที่มีนม (ขวา)
ที่มา: หนังสือ Musical Instruments of The World: An Illustrated Encyclopedia
(Ruth Midgley, 1976: 219)



ภาพที่ 49 ภาพเครื่องดนตรีประเภท stick zither แบบที่ 2 ชนิดที่ไม่มีนมและมีน้ำเต้า 2 ลูก
ที่มา: หนังสือ Musical Instruments of The World: An Illustrated Encyclopedia
(Ruth Midgley, 1976: 219)



ภาพที่ 50 ภาพเครื่องดนตรีประเภท stick zither แบบที่ 3 ชนิดที่มีนมและมีน้ำเต้า 1 ลูก
ที่มา: Musical Instruments of The World: An Illustrated Encyclopedia
(Ruth Midgley, 1976: 219)



ภาพที่ 51 ภาพเครื่องดนตรีประเภท stick zither แบบที่ 4 ชนิดที่ไม่มีนมและมีน้ำเต้า 1 ลูก
ที่มา: A Dictionary of South Indian Music And Musicains Volume II (G-K)
(P.Sambmoorthy, 1959: 192.1)

ฉะนั้น การจำแนกประเภทเครื่องดนตรีข้างต้นจะนำไปสู่การอธิบายลักษณะและประเภทเครื่องดนตรีตระกูลพิณที่ปรากฏทั้งในเอกสาร หลักฐาน ตามพัฒนาการทางประวัติศาสตร์แห่งวัฒนธรรมดนตรีตระกูลพิณอินเดียและวัฒนธรรมดนตรีตระกูลพิณไทย เพื่อให้จำแนกประเภทเครื่องดนตรีประเภทนี้ได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

3.1.3 หลักฐานเครื่องดนตรีพิณ

หลักฐานที่ปรากฏคำว่า “พิณ” และเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดนั้นมีปรากฏชัดเจนตั้งแต่สมัยสุโขทัย เช่น จารึก วรรณคดี จิตรกรรม ประติมากรรม เอกสารคำบอกเล่าต่าง ๆ และรวมถึงหลักฐานบางชิ้นที่ปรากฏตั้งแต่สมัยทวารวดี เช่น รูปปั้นนักดนตรีหญิงบ้านคูบัว จังหวัดราชบุรี เป็นต้น ซึ่งในการวิพากษ์เรื่องคำนั้น พบว่านักวิชาการและเอกสารต่าง ๆ ได้ให้ข้อมูลและความเห็นไว้ในทิศทางเดียวกัน ด้วยหลักกระบวนการวิเคราะห์เชิงภาษาและพัฒนาการ ผนวกกับประวัติศาสตร์แห่งยุค จึงทำให้ได้ข้อมูลที่สอดคล้องกันมากที่สุด นอกจากนี้ คำว่า “พิณ” ที่ปรากฏนั้นจะสามารถอธิบายความเป็นลักษณะดนตรีพิณอันทรงคุณค่าในวัฒนธรรมที่มีความเป็นมาและเรื่องราวต่าง ๆ มากมายในสยามประเทศได้เป็นอย่างดี ด้วยดนตรีพิณนั้นมักถูกนำเสนอในแง่มุมอื่น ๆ แห่งวัฒนธรรม เช่น การปรากฏในคติคำสอนแห่งพุทธศาสนา และสัญลักษณ์ดนตรีแห่งเทพต่าง ๆ ในฮินดู เป็นต้น ดังปรากฏหลักฐานข้อมูลดนตรีพิณต่อไปนี้

หลักฐานประเภทจารึก

จารึกที่ 1 ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง พ.ศ. 1835

ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง (หลักที่ 1 ด้านที่ 2) บรรทัดที่ 18-20 ปรากฏคำว่า “เสียงพิณเสียงพาทย์” ตอนหนึ่งว่า

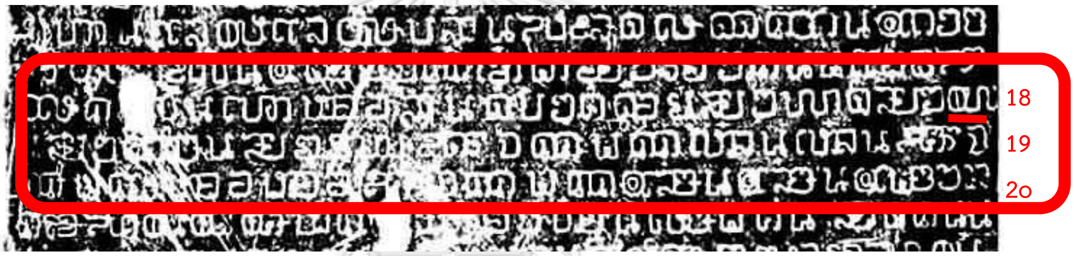
...ดํบงคํกลอง ด้วยเสียงพาดเสียนงพิณ เสียงเลื้อน เสียงขับ
ใครจักมักเล่น เล่น ใครจักมักหัว หัว ใครจักมักเลื้อน เลื้อน...

๑๘. ญก (ฺพิ) นเทาหววลานดบง คกลอง[๑๖] ดวยสยงพาดสยงพ	๑๘. ญญิกพู้นเท้าหัวลาน[๑๗] ดำบง คำกลอง[๑๘] ด้วยเสียงพาดเสียนงพิ-
๑๙. นสยงเลอนสยงขบบใครจกก มกกเหลนเหลนใครจ	๑๙. ณ เสียงเลื้อน[๑๙] เสียงขับ ใครจัก มักเล่น เล่น ใครจั-
๒๐. กกมกกหววหวว ใครจกกมกกเลอนเลอนเมอง ฺส	๒๐. กมักหัว หัว ใครจักมักเลื้อน เลื้อน เมืองสุ-

ภาพที่ 52 คำจารึกและคำอ่านศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง หลักที่ 1 ด้านที่ 2 บรรทัดที่ 18-20

ที่มา: http://www.sac.or.th/databases/inscriptions/inscribe_image_detail.php?id=49

สืบค้นวันที่ 25 สิงหาคม 2560



ภาพที่ 53 ภาพศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง หลักที่ 1 ด้านที่ 2 บรรทัดที่ 18-20

ที่มา: http://www.sac.or.th/databases/inscriptions/inscribe_image_detail.php?id=49

สืบค้นวันที่ 25 สิงหาคม 2560

จากข้อความในหลักฐาน นักวิชาการหลายท่านกล่าวว่าพิณในที่นี้นอกจากจะหมายถึงเครื่องดีดแล้ว ยังหมายรวมถึงเครื่องสายทุกชนิดทั้งในเครื่องดีดและเครื่องสี ดังที่ เอกสารชุมนุมดนตรีไทย สโมสรนักศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ กล่าวว่า

เสียงพิณในศิลาจารึกนั้นคงจะไม่หมายเฉพาะเครื่องดีดอย่างเดียว หากแต่หมายถึงเครื่องบรรเลงจำพวกมีสายทุกชนิด ทั้งที่ดีดและสีเป็นเสียงอย่าว่าแต่ในสมัยสุโขทัยเลย แม้ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์นี้เอง ก็ยังมีคำว่า "พิณสี" ดังในบทร้องเพลงเทพนิมิตว่า "พระทรงฟังวังเวงด้วยเพลงขับ ทั้งร้องรับดีดดิ้นด้วยพิณสี

(ชุมนุมดนตรีไทย สโมสรนักศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2511: 8-9)

รวมถึงการให้ความหมายของพิณในสมัยสุโขทัยว่าพิณนั้น อาจหมายถึงเครื่องดนตรีในประเภทพิณเปี๊ยะ พิณน้ำเต้าและกระจับปี่ ดังที่มักปรากฏภาพเครื่องดนตรีในภาพเขียนพุทธประวัติต่าง ๆ ในขณะที่ ธนิต อยู่โพธิ์ ได้ให้ความเห็นว่า “พิณ” ดังกล่าว อาจหมายถึงพิณน้ำเต้าหรือพิณประเภทใดประเภทหนึ่งที่เกิดขึ้นในยุคนี้แล้ว ดังที่กล่าวว่า

> *...ที่มีกล่าวถึงพิณไว้ในศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหง สมัยสุโขทัย ตอนหนึ่งว่า “เสียงพาทย์ เสียงพิณ เสียงเลื้อน เสียงขับ” นั้น อาจหมายถึงพิณน้ำเต้าหรือพิณอย่างใดอย่างหนึ่ง”* (ธนิต อยู่โพธิ์, 2523: 72)

นอกจากนี้ สงบศึก ธรรมวิหาร ได้ให้ความเห็นว่าคำว่า “เสียงพาทย์ เสียงพิณ” ดังกล่าวเป็นการบ่งบอกลักษณะของเสียง โดยคำว่า “เสียงพาทย์” นั้นหมายถึงเสียงของวงปี่พาทย์และคำว่า “เสียงพิณ” หมายถึงวงเครื่องสาย ดังข้อความว่า

> *ในเรื่องราวของเพลงและดนตรี เพลงและเรื่องราวของดนตรีจึงปรากฏอยู่บนศิลาจารึกเพียงแต่คำสั้น ๆ ในจารึกพ่อขุนรามคำแหงว่า “เสียงพาทย์ เสียงพิณ เสียงเลื้อน เสียงขับ” ก็รู้สึกว่ามีความกว้างขวางมากมายอยู่เสียงพาทย์ก็หมายถึงวงปี่พาทย์ เสียงพิณก็อาจจะได้แก่วงเครื่องสาย แต่ว่าเครื่องบรรเลงนั้นก็มีสิ่งใดบ้างก็ยากที่จะทราบได้* (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2542: 9)

ดังนั้น จากข้อสันนิษฐานสามารถสรุปได้ว่า เครื่องดนตรีพิณในที่นี้มีความเป็นไปได้ทั้งพิณน้ำเต้า พิณเปี๊ยะและกระจับปี่ หรือเครื่องที่อยู่ในประเภทเครื่องสาย เพราะถือเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดในยุคโบราณทั้งสิ้น

จารึกที่ 2 ศิลาจารึกวัดพระยืน จังหวัดลำพูน พ.ศ. 1913

ศิลาจารึกวัดพระยืน ด้านที่ 1 บรรทัดที่ 24-26 ปรากฏข้อความว่า "ตีพาทย์ดังพิณ" ตอนหนึ่งว่า

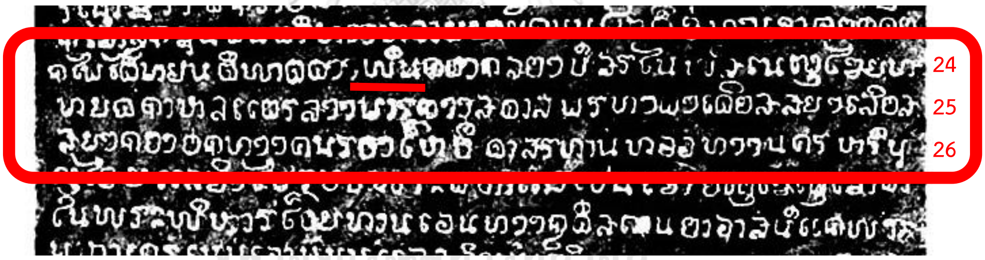
...ตีพาทย์ดังพิณ ฆ้อง กลอง ปี่สรไน พิสเนญชัย ทะเทียด กาหล แตร สังข์ มานกังสดาล มรทงค์ ดงเดือด เสียงเลิศ เสียงก้อง อีกทั้งคนร้องโห่อื้อดา...

๒๔. กไมไตทยนตีพาดดงงพินคองกลองปีสรไน พิสเนญไชยท	๒๔. ก ไม้ได้เทียนตีพาทย์ดังพิณฆ้องกลองปี่สรไน[๑๑] พิสเนญชัย[๑๒] ทะ-
๒๕. ทยดกาหลแตรสงงมารกงงสดาลมรทง ดงเดิอสสยงเลิอส	๒๕. เทียด[๑๓] กาหล[๑๔] แตรสังข์มาน[๑๕] กังสดาล[๑๖] มรทงค์[๑๗] ดงเดือด[๑๘] เสียงเลิศ
๒๖. สยงกองอ่กทงงคนรองโหอืดาสรทานทววทงงนครหริปุ	๒๖. เสียงก้อง อีกทั้งคนร้องโห่อื้อดาสะท้านทั่วทั้งนครหริภุ -

ภาพที่ 54 คำจารึกและคำอ่านศิลาจารึกวัดพระยืน ด้านที่ 1 บรรทัดที่ 24-26

ที่มา: http://www.sac.or.th/databases/inscriptions/inscribe_image_detail.php?id=189

สืบค้นวันที่ 25 สิงหาคม 2560



ภาพที่ 55 ภาพศิลาจารึกวัดพระยืน ด้านที่ 1

ที่มา: http://www.sac.or.th/databases/inscriptions/inscribe_image_detail.php?id=189

สืบค้นวันที่ 25 สิงหาคม 2560

จากข้อความในหลักฐานนี้เป็นการบันทึกเรื่องราวของการสมโภชการสร้างพระอัฏฐารสยืน พบคำว่า "ดงงพิน" แต่ไม่ได้อธิบายไว้ว่าเป็นพิณชนิดใด นอกจากบ่งบอกว่าเป็นสิ่งหนึ่งที่ใช้ในการสมโภชการสร้างพระดังกล่าว โดยนักวิชาการต่างสันนิษฐานคำว่า "ดังพิณ" นั้น เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด และคาดว่าอาจเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด เช่น พิณน้ำเต้า พิณเปี๊ยะ และกระจับปี่ ดังที่ ชิ้น ศิลปบรรเลงและลิขิต จินดาวัฒน์ กล่าวไว้ว่า

> *ดังพิณ คือ ดีดพิณให้มีเสียงดังแต่มีปัญหาว่าพิณนั้นคือพิณอะไรแน่ กระจับปี่ พิณเพี้ยะ หรือพิณน้ำเต้า (เพราะพิณหมายถึงเครื่องดนตรีที่บรรเลงด้วยวิธีดีด ดังนั้น เครื่องดีดทั้งหลายก็เรียกว่าพิณได้) มีหลักฐานที่เชื่อกันว่าการบรรเลงพิณที่มีมาแต่สมัยสุโขทัยนั้น คือ พิณเพี้ย หรือพิณน้ำเต้า ซึ่งผู้ชายใช้ดีดเพื่อขับลำนำประกอบเกี้ยวสาว ถ้าข้อสันนิษฐานเกี่ยวกับกระจับปี่เป็นเครื่องดนตรีไทยโบราณที่มีมาก่อนเป็นจริง การดีดพิณนี้คงจะเป็นกระจับปี่มากกว่า เพราะสามารถทำลำนำได้ดีกว่าพิณเพี้ยและพิณน้ำเต้า* (ชิ้น ศิลปบรรเลงและลิขิต จินดาวัฒน์, 2521: 45)

โดย สงบศึก ธรรมวิหาร ได้ให้ความเห็นที่สอดคล้องกับชิ้น ศิลปบรรเลงและลิขิต จินดาวัฒน์ ว่า “พิณ” ดังกล่าวเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด และสันนิษฐานว่าอาจเป็นเครื่องดนตรีพิณเปี๊ยะหรือพิณน้ำเต้าที่มีในสมัยสุโขทัย ดังข้อความว่า

> *ในส่วนจารึกวัดพระยืนเมืองลำพูน (จารึกหลักที่ 62 ประชุมจารึกภาคที่สาม) ในหนังสือไตรภูมิพระร่วงและนิราศหริภุญชัย ก็พอเป็นหลักฐานให้ทราบได้ว่าดนตรีไทยสมัยสุโขทัยมีเครื่องดนตรีดังนี้*
>
> *ดังพิณ คือ ดีดพิณให้มีเสียงไม่ทราบแน่นอนว่าพิณอะไรแน่ กระจับปี่ พิณเพี้ยะ หรือพิณน้ำเต้า แต่เชื่อกันว่าพิณในสมัยสุโขทัยคือพิณเพี้ยะหรือพิณน้ำเต้า* (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2542: 10)

ในขณะที่ อุทิศ นาคสวัสดิ์ ให้ความเห็นว่าคำว่า “ดังพิณ” คือ การบรรเลงพิณ โดยมิได้ระบุว่าเป็นพิณชนิดใด ดังข้อความว่า *“ข้อความข้างบนนี้ก็บอกไว้ชัดอีกว่ามีการ “ตีพาทย์”และมีการบรรเลงพิณ ตีฆ้อง กลองและอื่น ๆ”* (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2530: 158) ดังนั้น จากข้อสันนิษฐานต่าง ๆ ของนักวิชาการที่กล่าวไว้ สามารถสรุปได้ว่า เครื่องดนตรีพิณในที่นี้มีความเป็นได้ว่าคำว่า “ดังพิณ” นี้ หมายถึงเครื่องดนตรีพิณน้ำเต้า พิณเปี๊ยะและกระจับปี่ เช่นเดียวกับข้อมูลพิณที่ได้จากศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหงในยุคสุโขทัย

จารึกที่ 3 จารึกเขาสุมนกูฏ พ.ศ. 1912

ศิลาจารึกเขาสุมนกูฏ พ.ศ.1912 ด้านที่ 2 บรรทัดที่ 20-21 ปรากฏข้อความว่า "พิน (พิณ)" ซึ่งเป็นจารึกในคราวที่ประดิษฐานรอยพระพุทธบาท ณ เขาสุมนกูฏ ดังความตอนหนึ่งว่า

...ด้วยเสียงอันสาธุการบูชา อีกดุริยพาทย์พิณฆ้องกลอง เสียงดังสิพอ ดังดินจักหล่มอันไซร้...

๑๘. .. ดวยสยงอนน	๑๘. .. ด้วยเสียงอัน
๑๙. สาธุการบูชาอี	๑๙. สาธุการบูชาอี-
๒๐. กดูรยาพาทพิ	๒๐. กดุริยาพาทย์พิ-
๒๑. (น)คองกลองสยง	๒๑. ณฆ้องกลองเสียง
๒๒. (ด)งงสีพดงงดิน	๒๒. ดังสิพอดังดิน
๒๓. (จ)กกหล็อนนใส	๒๓. จักหล่มอันไซร้[๗]

ภาพที่ 56 คำจารึกและคำอ่านศิลาจารึกเขาสุมนกูฏ ด้านที่ 2 บรรทัดที่ 20-21

ที่มา: http://www.sac.or.th/databases/inscriptions/inscribe_image_detail.php?id=203

สืบค้นวันที่ 25 สิงหาคม 2560



ภาพที่ 57 ศิลาจารึกเขาสุมนกูฏ ด้านที่ 2 บรรทัดที่ 20-21

ที่มา: http://www.sac.or.th/databases/inscriptions/inscribe_image_detail.php?id=203

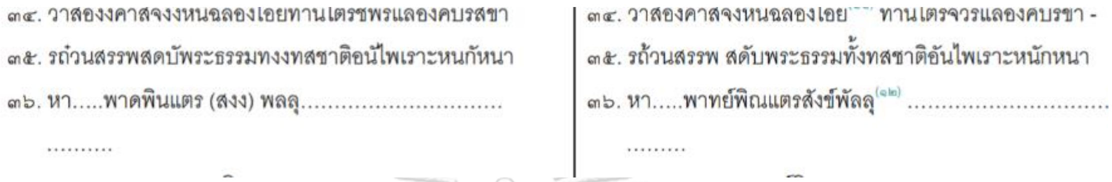
สืบค้นวันที่ 25 สิงหาคม 2560

จากคำที่ปรากฏนั้น พิณเป็นหนึ่งในเครื่องดนตรีที่ถูกกล่าวถึงในบรรดาเครื่องดนตรีทั้งหลายที่ใช้เป็นเครื่องประกอบการสักการะบูชา ในการสมโภชทางศาสนา หลักฐานชิ้นนี้มีลักษณะการเขียนและการใช้คำในรูปแบบเดียวกันกับศิลาจารึกวัดพระยืน จึงสันนิษฐานได้ว่า "พิณ" ในที่นี้อาจหมายถึงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดในกลุ่มเดียวกัน

จารึกที่ 4 จารึกป้านางคำเยีย พ.ศ. 1922

ศิลาจารึกป้านางคำเยีย พ.ศ.1922 ด้านที่ 1 บรรทัดที่ 36 ปรากฏข้อความว่า “พิน (พิณ)” ด้วยลักษณะของศิลาจารึกหลักนี้ มีความเลือนลางมาก จึงทำให้ข้อความและบริบทต่าง ๆ ของข้อความนั้นไม่สมบูรณ์ ดังข้อความว่า

...หา.....พาทย์พิณแตรสังข์พัลลุ...


๓๔. วาสองงคาสจงงหนฉลองเอยทานเตรซพรแลองคบรสขา	๓๔. วาสองคาสจงหนฉลองเอย ทานเตรจวรแลองคบรขา -
๓๕. รถ่วนสรรพสดบัพระธรรมทงงทสซาติอนัไพเราะหนกัหนา	๓๕. รถ้วนสรรพ สดับพระธรรมทั้งทสซาติอันไพเราะหนักหนา
๓๖. หา.....พาดพินแตร (สงง) พลลุ............................	๓๖. หา.....พาทย์พิณแตรสังข์พัลลุ[๑๒] ....

ภาพที่ 58 คำจารึกและคำอ่านศิลาจารึกป้านางคำเยีย ด้านที่ 1 บรรทัดที่ 36

ที่มา: http://www.sac.or.th/databases/inscriptions/inscribe_image_detail.php?id=93

สืบค้นวันที่ 25 สิงหาคม 2560



ภาพที่ 59 ศิลาจารึกป้านางคำเยีย ด้านที่ 1 บรรทัดที่ 36

ที่มา: http://www.sac.or.th/databases/inscriptions/inscribe_image_detail.php?id=93

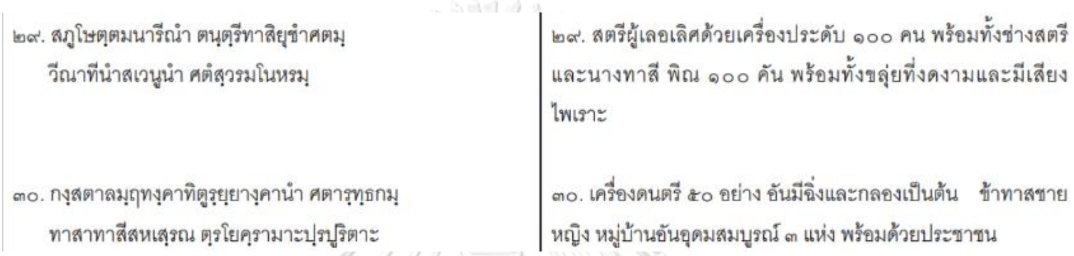
สืบค้นวันที่ 25 สิงหาคม 2560

ศิลาจารึกป้านางคำเยียนั้นได้กล่าวถึงเรื่องราวที่ป้านางคำเยียได้บำเพ็ญกุศลต่าง ๆ ให้กับพระพุทธศาสนา จากจารึกจึงสันนิษฐานได้ว่า เครื่องดนตรีพิณนี้ น่าจะหมายถึงเครื่องสาย ที่มีความเป็นไปได้ทั้งเครื่องดนตรีพิณเปี๊ยะ พิณน้ำเต้าและกระจับปี่

จารึกที่ 5 จารึกสด๊กก๊อกธม 2 พุทธศตวรรษ 1595

ศิลาจารึกสด๊กก๊อกธม 2 พุทธศตวรรษ 1595 ด้านที่ 3 บรรทัดที่ 29-30 เป็นจารึกที่กล่าวสรรเสริญพระเจ้าอุทยาทิตยวรมันที่ 2 และข้อมูลการถวายบริจาคสิ่งของต่าง ๆ พร้อมเครื่องดนตรี ดังข้อความตอนหนึ่งว่า

...สตรีผู้เลอเลิศด้วยเครื่องประดับ 100 คน พร้อมทั้งช่างสตรี
และนางทาสี พิณ 100 คัน พร้อมทั้งขลุ่ยที่งดงามและมีเสียงไพเราะ
เครื่องดนตรี 50 อย่าง อันมีฉิ่งและกลอง เป็นต้น...

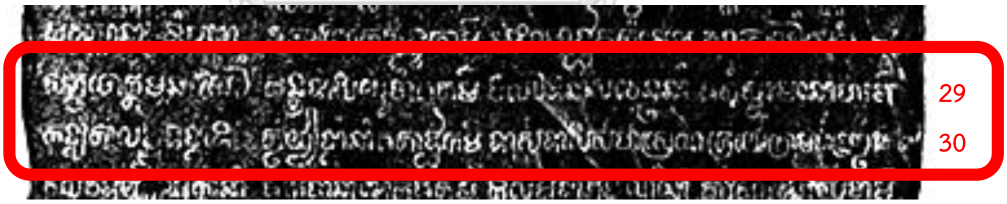


๒๙. สฎโษตฺตมนารีณำ ตนฺตฺรีทาสิยฺชำศตมฺ วีณาทีนำสเวนูนำ ศตํสฺวรมโนหรมฺ	๒๙. สตรีผู้เลอเลิศด้วยเครื่องประดับ ๑๐๐ คน พร้อมทั้งช่างสตรี และนางทาสี พิณ ๑๐๐ คัน พร้อมทั้งขลุ่ยที่งดงามและมีเสียงไพเราะ
๓๐. กงฺสตาลมฺฤทงฺคาทิตูรฺยฺยางฺคานำ ศตารฺทฺธกมฺ ทาสาทาสีสหเสฺรณ ตฺรโยคฺรามาะปุรฺปูริตาะ	๓๐. เครื่องดนตรี ๕๐ อย่าง อันมีฉิ่งและกลองเป็นต้น ข้าทาสชายหญิง หมู่บ้านอันอุดมสมบูรณ์ ๓ แห่ง พร้อมด้วยประชาชน

ภาพที่ 60 คำจารึกและคำอ่านศิลาจารึกสด๊กก๊อกธม 2 ด้านที่ 3 บรรทัดที่ 29-30

ที่มา: http://www.sac.or.th/databases/inscriptions/inscribe_image_detail.php?id=501

สืบค้นวันที่ 25 สิงหาคม 2560



ภาพที่ 61 ศิลาจารึกสด๊กก๊อกธม 2 ด้านที่ 3 บรรทัดที่ 29-30

ที่มา: http://www.sac.or.th/databases/inscriptions/inscribe_image_detail.php?id=501

สืบค้นวันที่ 25 สิงหาคม 2560

ศิลาจารึกหลักนี้ใช้ภาษาสันสกฤตในการจารึก จึงปรากฏคำว่า “วีณา” ในการจารึกที่หมายถึงเครื่องดนตรีพิณ ซึ่งเป็นหนึ่งในของที่พระเจ้าอุทยาทิตยวรมันที่ 2 ทรงบริจาคแด่เทวสถาน ประกอบด้วยเครื่องอุปโภคบริโภค ช้าง ม้า วัว ควาย ข้าทาสบริวาร รวมทั้งเครื่องดนตรี อันได้แก่ พิณ ขลุ่ย กลอง ฉิ่งและเครื่องดนตรี 50 อย่าง ซึ่งพิณในที่นี้ไม่มีการระบุว่าเป็นพิณชนิดใด

จารึกที่ 6 จารึกศาลเจ้าเมืองลพบุรี พุทธศตวรรษที่ 15-16

ศิลาจารึกศาลเจ้าเมืองลพบุรี พุทธศตวรรษ 15-16 บรรทัดที่ 9-12 กล่าวถึงการถวายนางระบำ นักร้องและนักดนตรี ได้แก่ นักดีดและนักสีเพื่อบูชาเทวรูป ดังข้อความตอนหนึ่งว่า

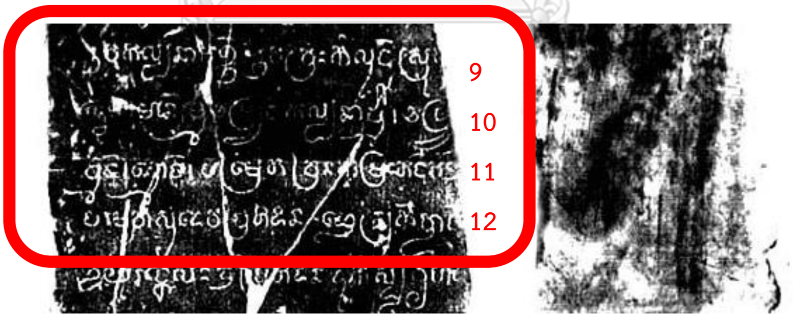
ตามกัลปนาของข้าพเจ้าดังนี้ คือ พระในเมืองละโว้ ซึ่งมีนางระบำกับนักร้องเพลง ข้าพเจ้ากัลปนานางระบำ 1 คน นักร้อง 1 คน นักดีด 1 คน นักสี 1 คน ทำการรับใช้ของพระกัมรเตงอัญ

๙. รุว กลฺปนา อญฺญฺ ๐ รุว วฺระ กํลุงฺ สฺรุ(กฺ)	๙. ตามกัลปนาของข้าพเจ้าดังนี้ คือ พระในเมือง
๑๐. โลฺว ต มานฺ รฺมฺมํา จมฺรฺยงฺ กลฺปนา รฺมฺมํา ๑ จมฺรฺย (งฺ๑)	๑๐. ละโว้[๗] ซึ่งมีนางระบำกับนักร้องเพลง ข้าพเจ้ากัลปนา นางระบำ ๑ คน นักร้อง ๑ คน
๑๑. ตฺมิงฺ ๑ โตฺมงฺ ๑ ปมฺเร ต วฺระ กมฺรเตงฺ อญฺ	๑๑. นักดีด ๑ คน นักสี ๑ คน ทำการรับใช้ของพระกัมรเตงอัญ
๑๒. ปรมวาสุเทว ปฺรติทิน ๐ เผฺล สฺรุกฺ วฺทางฺ	๑๒. ศรีบรมวาสุเทพทุกวัน พืชผลเมือง พทาง (ข้าพเจ้า)

ภาพที่ 62 คำจารึกและคำอ่านศิลาจารึกศาลเจ้าเมืองลพบุรี บรรทัดที่ 9-12

ที่มา: http://www.sac.or.th/databases/inscriptions/inscribe_image_detail.php?id=340

สืบค้นวันที่ 25 สิงหาคม 2560



ภาพที่ 63 ศิลาจารึกศาลเจ้าเมืองลพบุรี บรรทัดที่ 9-12

ที่มา: http://www.sac.or.th/databases/inscriptions/inscribe_image_detail.php?id=340

สืบค้นวันที่ 25 สิงหาคม 2560

คำในจารึกไม่ปรากฏชื่อเครื่องดนตรี มีเพียงการกล่าวถึงการถวายนักร้อง นางรำ นักดีดและนักสี เพื่อถวายแด่พระนารายณ์ โดยระบุเพียงนักดีด 1 คนนั้น อาจเป็นพิณประเภทใดประเภทหนึ่ง

ดังที่มีปรากฏในสมัยโบราณและจากการกล่าวถึงนักดีด นักสี เป็นการแสดงให้เห็นถึงการแบ่งประเภทบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีได้อย่างชัดเจน ระหว่างเครื่องดีดและเครื่องสีที่ปรากฏขึ้นแล้วในยุคนี้

จากจารึกที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ เป็นจารึกที่มักระบุถึงกิจกรรมของมนุษย์ทางด้านศาสนาและมีความเกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์ รวมถึงการแสดงให้เห็นถึงความเชื่อในการเคารพกราบไหว้สักการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์และองค์เทพต่าง ๆ โดยข้อความในจารึกระบุถึงเครื่องดนตรี “พิณ” ซึ่งจารึกในการจารึกยุคพุทธศตวรรษที่ 15-16 พบการใช้คำว่า “วีณา” และคำจารึกยุคต่อ ๆ มาจนถึงพุทธศตวรรษที่ 19 ปรากฏการใช้คำว่า “พิณ” ซึ่งมีความเป็นไปได้ว่าเครื่องดนตรีพิณหรือวีณาที่กล่าวถึงนี้เป็นเครื่องดีดโบราณ ในกลุ่มเครื่องดีดประเภทพิณน้ำเต้า พิณเปี๊ยะและกระจับปี่ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีลักษณะการถือดีดแนวตั้งที่มีมาก่อนการกล่าวถึงเครื่องดีดในแนวราบตามพัฒนาการที่มีใช้ในวัฒนธรรมดนตรีของไทยในยุคต่อ ๆ มาจนถึงปัจจุบัน

หลักฐานประเภทเอกสาร

เอกสารที่ 1 สาส์นสมเด็จ

เอกสารนี้เป็นการสนทนาแลกเปลี่ยนกันไปมาระหว่างสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์กับสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพในความรู้ต่าง ๆ ทางด้านดนตรีของไทย โดยปรากฏเรื่องราวของพิณในสาส์นสมเด็จฉบับที่ 14 และฉบับที่ 7 ดังนี้

สาส์นสมเด็จฉบับที่ 14 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงประทานความคิดเห็นเกี่ยวกับการเรียกชื่อวงระหว่างคำว่า “พิณพาทย์” และ “ปี่พาทย์” ที่แยกกลุ่มประเภทเครื่องดนตรีระหว่าง “ดนตรี” และ “ดุริยะ” ดังนี้

...อันเครื่องประโคมต่าง ๆ นั้น เดิมเป็นของโดด ๆ เช่น กลองใบเดียวตีตูม ๆ นั้นก่อน แล้วเอาสิ่งโน้น สิ่งนี้ผสมกันเข้า จึงเป็นเครื่องประโคมอย่างประณีต มีเสียงต่าง ๆ ขึ้น แยกเป็น 2 สาขา คือ “ดนตรี” หมายถึง เครื่องดีดสี (คือเครื่องสาย) กับ ดุริย หมายถึงเครื่องตี เป่า คำ “พิณพาทย์”หรือ “ปี่พาทย์” นั้น ไม่ผิดทั้ง 2 คำ พิณพาทย์ว่าเล่นเพลงพิณ ดนตรีปี่พาทย์ว่าเล่นเพลงปี่ ได้แก่ ดุริย... (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัด

ติวงศ์และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2526: 306-307)

จากการวิเคราะห์คำในสาส์นสมเด็จฉบับที่ 14 นี้ พระองค์ทรงประทานแนวคิดในการใช้คำที่สามารถแยกประเภทเครื่องดนตรีออกเป็นสองกลุ่มระหว่างกลุ่มเครื่องดีดสีและกลุ่มเครื่องตีเป่า ดังนั้น คำว่า "พิณ" ในที่นี้จึงหมายถึงคำที่มีความหมายรวมถึงเครื่องสายทั้งหมด

ส่วนสาส์นสมเด็จฉบับที่ 7 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพส่งถึงสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เมื่อคราวประทับบ้านซินนามอน ปีนังในการเที่ยวเมืองพม่าลงวันที่ 16 กุมภาพันธ์ 2478 ว่าได้พบเครื่องดนตรีพิณจำนวน 13 สายของพม่า ดังข้อความว่า

> *นอกจากได้ดูรำและฟังร้อง ได้เห็นของประหลาดอีกอย่างหนึ่ง คือ พิณ 13 สายอย่างโบราณ รูปเหมือนกับที่จำหลักไว้ที่นครวัด ขึ้นสายไม่มีลูกบิดใช้เชือกผูก ดีดฟังเสียงเพราะ หม่อมฉันขอถ่ายรูปมา ได้ส่งมาถวายทอดพระเนตรกับจดหมายฉบับนี้ด้วย*
>
> (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2505: 74)

หลังจากนั้นสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงตอบกลับไปยังสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ในเรื่องรูปถ่ายพิณพม่า ลงวันที่ 22 กุมภาพันธ์ 2478 ได้ให้คำอธิบายเครื่องดนตรีพิณนั้นว่า เป็นเครื่องดนตรีพม่า เรียกว่า "เซา" และเคยพบเห็นรูปพระม้านครศรีธรรมราชของไทยที่ปรากฏมีเครื่องดนตรีแบบเดียวกับ "เซา" ใช้นำขบวน จึงมีความเห็นว่าในอดีตนั้น ไทยคงมีเครื่องดนตรีชนิดนี้เล่นเช่นเดียวกับพม่า ดังข้อความว่า

> *ขอบพระเดชพระคุณเป็นอย่างยิ่ง ที่ทรงพระเมตตาประทานรูปพิณของพม่าไป เกล้ากระหม่อมเคยเห็นและเคยฟังเขาดีดแล้ว เขาเรียกว่า "เซา" แต่อันที่เห็นนั้นเป็นของปกติ เกลี้ยง ๆ ไม่มีลายวิจิตรพิศดารและตกแต่งอย่างรูปฉายาลักษณ์ซึ่งประทานไปนั้น...อันพิณ ซึ่งพม่าเรียกว่า "เซา" นั้น ที่พระม้านครศรีธรรมราชก็มีเทวดาถือแห่นำพระสิทธารถไป พอเห็นเข้าเกล้ากระหม่อม*

ก็ตกใจสงสัยว่ารูปพระม้านั้นจะเป็นพม่าทำเสียดอกกระมัง แต่เมื่อพิจารณาไป รูปร่างก็ดี เครื่องแต่งตัวก็ดี จะได้มีที่เฉียดไปทางพม่าก็หามิได้เลย เป็นไทยโบราณแท้ ทำให้เข้าใจได้ว่าเขมร ไทย และพม่า แต่ก่อนมามีพิณ "เซา" เล่นด้วยกันทั้งนั้น แต่ทำไมเขมรกับไทยจึงละทิ้งเอาจนสูญหายไป พม่ายังคงมีเล่นกันอยู่ เก่งหนักหนาอยู่ (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2505: 86-87)

จากข้อมูลในสาส์นสมเด็จสองฉบับนี้ เป็นการกล่าวสันนิษฐานถึงข้อมูลพิณในอดีตของทั้งด้านลักษณะเครื่องดนตรีที่เรียกรวมกันระหว่างเครื่องประเภทดีดและเครื่องประเภทสี เช่นคำว่า "พิณพาทย์" และด้านรูปทรงพิณที่มีลักษณะเดียวกับพิณพม่าที่สันนิษฐานว่าแต่โบราณของไทยคงมีเครื่องดนตรีประเภทนี้ใช้ในวัฒนธรรมไทยเช่นเดียวกัน

เอกสารที่ 2 กฎหมายตราสามดวง

กฎหมายตราสามดวง คือ ประมวลกฎหมายในรัชกาลที่ 1 เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ปฐมกษัตริย์แห่งบรมราชจักรีวงศ์ ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ชำระกฎหมายเก่า ที่มีมาแต่ครั้งโบราณ แล้วรวบรวมเป็นประมวลกฎหมายขึ้นเมื่อจุลศักราช 1166 ตรงกับ พ.ศ. 2347 โปรดให้เรียกว่า "กฎหมายตราสามดวง" ซึ่งว่าด้วยเรื่องกฎหมาย การปกครองและบทลงโทษ เป็นหลักฐานที่แสดงลักษณะสังคมในสมัยอยุธยาได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะเรื่องราวดนตรีที่ปรากฏอยู่ในตอนที่ 20 ดังความตอนหนึ่งว่า

อนึ่งในท่อน้ำในสระแก้ว ผู้ใดขี่เรือคฤ เรือปทุน เรือกูบและเรือมีสาตราวุธ แลใส่หมวกคลุมหัวนอนมา ชายหญิงนั่งมาด้วยกัน อนึ่งชเลาะตีด่ากัน ร้องเพลงเรือ เป่าปี่ เป่าขลุ่ย สีซอ ดีดจะเข้ กระจับปี่ ตีโทนทับ โห่ร้องนี่นั่น อนึ่งพิริยหมู่แขกขอมลาวพม่าเมงมอญสุมแสงจีนจามชวานานาประเทศทั้งปวง แลเข้ามาเดินในท้ายสนมก็ดี ทั้งนี้ไอยการขุนสนมห้าม ถ้ามิได้ห้ามปรามเกาะกุมเอามาถึงศาลาให้แก่เจ้าน้ำเจ้าท่า แลให้นานาประเทศไปมาในท้ายสนมได้ โทษเจ้าพนักงานถึงตาย (ร.แลงการ์ด อ้างถึงใน ปถมา เอี่ยมสอาด, 2539: 38)

จากข้อความในกฎหมายตราสามดวงนี้ ปรากฏเครื่องดนตรีประเภทดีดชัดเจน คือ กระจับปี่ จะเข้ อันเป็นพัฒนาการของเครื่องดนตรีตระกูลพิณที่แสดงการใช้เครื่องดนตรีประเภทนี้มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาแล้ว

เอกสารที่ 3 บทเพลงยาวไหว้ครูมโหรี

เพลงยาวไหว้ครูมโหรี มีขึ้นในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ตามที่ มนตรี ตราโมท กล่าวไว้ว่า เพลงยาวไหว้ครูมโหรีนั้น สันนิษฐานว่าอาจแต่งขึ้นในสมัยใดสมัยหนึ่ง เพราะมีเค้าโครงเรื่องที่แต่งขึ้นตั้งแต่ครั้งกรุงเก่า อันเป็นแผ่นดินสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ หรืออาจจะเป็นของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) ในสมัยรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ดังบทเพลงยาวไหว้ครูมโหรีต่อไปนี้

ยอกรกึ่งเกล้าบงกชเกศ ไหว้ไทเทเวศร์เป็นใหญ่
อันเรืองรู้ครูครอบพิณไชย สถิตในฉ้อชั้นกามา
ทรงนามชื่อปัญจศีขร ได้สั่งสอนสานุศิษย์ให้แหล่งหล้า
เป็นตำหรับรับร้องสืบมา ปรากฏเกียรติในแผ่นดินดอน
ข้าขอชลีกรรมคำนับ พระคนธรรพด้วยใจสโมสร
จะดีดสีขับร้องทำนองกลอน จงศรีสถาพรทุกประการ ฯ
อนึ่งข้าขอประณตบทรัช พระจุลจอมจักรพรรดิมหาศาล
คือองค์พระทรงครุฑชัยชาญ อวตารจากเกษียรสมุทรมา
หวังจะทรงดับเข็ญให้เย็นยุค ทำนุกพระพุทธศาสนา
จะบำรุงผดุงแหล่งโลกา ให้โอฬารล้ำชั้นดุษฎี
สารพัดไพบูลย์พูนภพ เลิศลบกษัตริย์ทุกกรุงศรี
มีทั้งพระเศวตกิรินี ศรีศุภลักษณ์เลิศอำนวยพงศ์
ย่อมลือฤทธิ์กฤษฎาไปทุกทิศ พระทรงอิศรภาพสูงส่ง
สิทธิ์ศักดิ์ดังพระจักรวงศ์ ดำรงทวาราราชธานี
ขอพระเดชเดชาภูวนาถ พระบาทปกเกล้าเกศี
ข้าผู้จำเรียงเรื่องมโหรี ซอกรับกระจับปี่รำมะนา
โทนขลุ่ยฉิ่งฉาบระนาดฆ้อง ประลองเพลงขับกล่อมพร้อมหน้า
ขอเจริญศรีสวัสดิ์ทุกเวลา ให้ปรีชาชาญเชี่ยวในเชิงพิณ ฯ 18 คำ

(มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523: 10)

จากเพลงยาวไหว้ครูมโหรี พบคำว่า "พิณ" ร่วมกับคำอื่น ๆ ในคำกลอน เช่น"จะดีดสีขับร้องทำนองกลอน" หรือ "ซอกรับกระจับปี่รำมะนา โทนขลุ่ยฉิ่งฉาบระนาดฆ้อง" และ "ให้ปรีชาชาญเชี่ยวในเชิงพิณ" จะเห็นได้ว่าจากรายชื่อเครื่องดนตรีนั้นเป็นลักษณะวงมโหรีที่มีทั้งกลุ่มเครื่องดีดสีและกลุ่มเครื่องตีเป่าเข้าด้วยกัน ประกอบกันกับบรรเลงร่วมกับขับร้อง เพื่อการขับกล่อมกับราชสำนักได้มีเกิดขึ้นแล้วตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาจนเข้าสู่กรุงรัตนโกสินทร์

หลักฐานประเภทวรรณกรรม

วรรณกรรมที่ 1 ไตรภูมิพระร่วงหรือไตรภูมิกถา

ไตรภูมิพระร่วงหรือไตรภูมิกถา พระมหาธรรมราชาที่ 1 พญาลิไทยแห่งกรุงสุโขทัยได้ทรงพระราชนิพนธ์ไว้เมื่อ พ.ศ. 1888 และตรงกับสมัยพระเจ้ากือนาแห่งเชียงใหม่ ซึ่งอยู่ในระยะเวลาเดียวกับจารึกวัดพระยืน โดยพระองค์ทรงรวบรวมจากคัมภีร์ในพระพุทธศาสนาจำนวนกว่า 30 คัมภีร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการเวียนว่ายตายเกิดของสัตว์โลกทั้งสามภูมิ คือ กามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ ในส่วนของสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ได้กล่าวถึงขบวนของพระอินทร์ที่แวดล้อมด้วยเหล่าเทพยดานางฟ้าที่ต่างขับร้องฟ้อนรำและบรรเลงดนตรีถวาย เครื่องดนตรีนั้นประกอบด้วยกลองใหญ่ บัณเฑาะว์ ปี่ไฉน สังข์ กลองหน้าเดียวโดยมีพิณนำหน้าขบวนดังข้อความว่า

> *...แลยังมีนางเทพยดาธิดาองค์หนึ่งชื่อคิดครา แลถือพิณอันหนึ่งว่ามหาวีณา ครั้งว่านางนั้นดีดพิณดวงนั้นไส้ แลพิณทั้งหลายอันได้ 60,000 อันที่เป็นเพื่อนพิณนั้นหากดังเองแลได้ยินไพเราะเพราะนักหนา แลว่ายังมีนางเทพยธิดาตนหนึ่ง (ชื่อว่าสาธุ) แลเทพยธิดาผู้นั้นก็เป่ากล้องคู่หนึ่งชื่อว่าสุภัทรา ครั้นว่านางนั้นเป่ากล้องคู่นั้นไส้ แต่บรรดากล้องทั้งหลายที่เป็นเพื่อนกล้องได้ 60,000 คู่นั้นหากดังไปเอง แลได้ยินเสียงเพราะนักหนาดุจดั่งว่าเป่าทุกคู่นั้นแล ยังมีนางฟ้าผู้หนึ่งเล่าชื่อว่าหลัจจนารี ดีดพิณอันหนึ่งชื่อว่า มธุรตระ ได้ยินเสียงไพเราะ แลลูกเนื้อพึงใจนักหนา ยังมีนางเทพยธิดาผู้หนึ่งชื่อ มณีเมขลา แลเป่าสังข์ใหญ่อันหนึ่งชื่อพิชัยสังขะ ครั้นว่าเป่าสังข์ดวงนั้น แลสังข์ทั้งหลายได้ 6,000 ลูกอันที่เป็นเพื่อนสังข์นั้นหากดังเองดุจมีผู้เป่าทุกดวง...*
>
> (พระมหาธรรมราชาที่ 1 พญาลิไทย, 2555: 215-216)

จากข้อความตอนนี้ระบุถึงเทพยธิดาทั้งหลายที่บรรเลงดนตรีอยู่สวรรค์ชั้นดาวดึงส์ โดยมีเทพยธิดา 2 องค์ที่ดีดพิณ คือ เทพยธิดาชื่อ “คิดครา” ทรงดีดพิณที่มีชื่อว่า “มหาวีณา” และนางฟ้าชื่อ “สัจจนารี” ทรงดีดพิณที่มีชื่อว่า “มธุรตระ” โดยการกล่าวถึงลักษณะเสียงพิณว่าเป็นเสียงที่มีความไพเราะยิ่งนัก นอกจากเสียงพิณในตอนนี้แล้ว ยังปรากฏข้อความที่เป็นรายชื่อเครื่องดนตรีอยู่ในตอนที่ว่าด้วยเรื่องความสุขในอุตรดุรุทวีป ดังข้อความว่า

บ้างเต้นบ้างรำฟ้อนระบำบันลือเพลงดุริยดนตรี บ้างดีด บ้างสี บ้างตี บ้างเป่า บ้างขับสัพพสำเนียงหมู่นักคุนจุนกันไปเดียรดาษพื้น ฆ้องกลองแตรสังข์ระฆังกังสดาลมโหรีทึกกึกก้องทำนุกดี

(ชุมนุมดนตรีไทย สโมสรนักศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2512: 9)

ถึงแม้ว่าในตอนนี้ไม่มีระบุคำว่า “พิณ” ที่ชัดเจน แต่มีการระบุถึงเครื่องดีดและเครื่องสี ซึ่งนั่นอาจหมายถึงเครื่องดนตรีพิณที่ใช้ในการดนตรีขณะนั้น อีกทั้งในเรื่องราวยังปรากฏข้อความแห่งหนึ่งที่ได้กล่าวถึงการสรรเสริญชื่นชมนิยมในพระบารมีของสมเด็จพระมหาจักรพัตราธิราช โดยปรากฏชื่อเครื่องดนตรีที่หลากหลายทั้งเครื่องประเภทดีด สี ตี เป่า ซึ่งในข้อความระบุถึงการแบ่งประเภทเครื่องดนตรีที่ชัดเจนระหว่างเครื่องดีดและเครื่องสี สามารถพิจารณาได้จากคำว่า “ดีดพิณ” และคำว่า “สีซอพุงตอ” จึงเป็นที่เข้าใจได้ว่า พิณในที่นี้จึงหมายถึงเฉพาะเครื่องดีดเท่านั้น ดังข้อความตอนหนึ่งว่า

แล้วแลร้องก้องขับเสียงพาทย์เสียงพิณ แตรสังข์ ฟังเสียงกลองใหญ่แลกลองรามกลองเล็ก แลฉิ่งแฉ่งบัณเฑาะว์วังเวง ลางคนตีกลอง ตีพาทย์ ฆ้องตีกรับสัพพทุกสิ่ง ลางจำพวกดีดพิณและสีซอพุงตอแลกันฉิ่งริงรำจับระบำเต้นเล่นสารพ นักคุนทั้งหลายสัพพดุริยดนตรีอยู่ครืนเครง อลวนลเวงดังแผ่นดินจะถล่ม (ชุมนุมดนตรีไทย สโมสรนักศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2512: 8-9)

โดยข้อความนี้มีความสอดคล้องกับการอธิบายของ อุทิศ นาคสวัสดิ์ ที่กล่าวว่าในไตรภูมิพระร่วงนั้น ปรากฏเครื่องดนตรีครบทุกประเภท ดีด สี ตี เป่า พร้อมทั้งการนำเสนอเรื่องราวในลักษณะข้อความเดียวกันดังนี้

เสียงนั้นดังเพราะหนักหนา และเพราะกว่าเสียงพาทย์เสียงพิณฆ้อง กลองแตรสังข์ ฟังเสียงกลองใหญ่ กลองราม กลองเล็ก และฉิ่งแฉ่ง บัณเฑาะว์ เสนาะวังเวง ลางคนตีกลองตีพาทย์ ฆ้อง กรับ สัพพทุกสิ่ง ลางจำพวกดีดพิณ และสีซอพุงตอ และกันฉิ่งริงรำ จับระบำเล่น (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2530: 155)

จากข้อความในไตรภูมิพระร่วงนี้ ปรากฏคำว่า “พิณ” นักวิชาการและนักดนตรีต่างได้ให้ความหมายไว้ว่า “ดีดพิณ” ในที่นี้หมายถึง การดีดกระจับปี่ ดังที่ ประเสริฐ ณ นคร กล่าวไว้ว่า “ดีดพิณ หมายถึง กระจับปี่” (ชุมนุมดนตรีไทย สโมสรนักศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2512: 14) และมีความสอดคล้องกับความเห็นของ อุทิศ นาคสวัสดิ์ ที่อธิบายไว้ในหนังสือทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทยว่า เครื่องดีดอาจเป็นพิณที่หมายถึงกระจับปี่มากกว่าพิณชนิดอื่น ๆ ด้วยเหตุผลที่มีการกล่าวถึงซอสามสาย อันเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ร่วมกับการบรรเลงกระจับปี่ ก็คือ วงมโหรีนั่นเอง จึงทำให้สันนิษฐานว่า พิณที่กล่าวถึงในไตรภูมิพระร่วงนี้น่าจะเป็นพิณที่มีชื่อว่ากระจับปี่ ดังข้อความต่อไปนี้

เครื่องดีดในสมัยกรุงสุโขทัยที่ปรากฏในหนังสือไตรภูมิพระร่วงก็เห็นมีแต่ “พิณ” อย่างเดียว แต่พิณย่อมแบ่งออกเป็นหลายชนิด เช่น อาจจะเป็น พิณเพียะ หรือ กระจับปี่ ฯลฯ ตามข้อความที่กล่าวนี้เข้าใจว่าคงเป็นกระจับปี่มากกว่า เพราะมีอยู่ตอนหนึ่งกล่าวว่า “ลางจำพวกดีดพิณและสีซอพุงตอ” สันนิษฐานว่าซอพุงตอคงเป็นซอสามสาย และพิณที่เล่นกับซอสามสายตามปกติก็คือกระจับปี่นั่นเอง อ้อ ถ้าอย่างนั้นกระจับปี่นี่ก็เป็นพิณชนิดโบราณมากทีเดียวซีครับ ทีนี้ดนตรีประเภทเครื่องสีล่ะ จะมีซอสามสายอย่างเดียวหรือว่ามีซออื่นด้วย เข้าใจว่ามีซอสามสายอย่างเดียวแต่ความจริงจะใช่หรือไม่ก็ไม่ทราบแน่ เพราะหนังสือไตรภูมิพระร่วงเขียนไว้แต่เพียงว่า “ดีดพิณและสีซอพุงตอ” ถ้าพิณคือกระจับปี่แล้ว ซอพุงตอก็จะต้องเป็นซอสามสายอย่างไม่ต้องสงสัย เนื่องจากซอสามสายและพิณที่เล่นด้วยกันก็เห็นมีแต่ซอสามสายกับกระจับปี่เท่านั้น (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2530: 156)

รวมถึงความเห็นของปัญญา รุ่งเรืองที่อธิบายว่าเครื่องดีดในที่นี้ หมายถึงเครื่องดนตรีพิณ อันได้แก่ กระจับปี่ พิณน้ำเต้า พิณเปี๊ยะ และไม่ได้หมายรวมถึงจะเข้ เพราะไม่ปรากฏในหลักฐานเหล่านี้ (ปัญญา รุ่งเรือง, 2525: 34) ฉะนั้น พิณที่ปรากฏในเอกสารนี้ จึงมีข้อสรุปว่าเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดซึ่งมีความเป็นไปได้ทั้งพิณน้ำเต้า พิณเปี๊ยะและกระจับปี่

วรรณกรรมที่ 2 ลิลิตยวนพ่าย

ลิลิตยวนพ่ายเป็นวรรณคดีเรื่องสำคัญในสมัยอยุธยา ซึ่งมีการสันนิษฐานว่าพิณในวรรณคดีนี้เป็นทั้งเครื่องดีดและเครื่องสีที่นำมาเล่นผสมวงที่เรียกว่า "พิณพาทย์" ดังความเห็นที่ ธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวไว้ว่า

> *ครั้นตกมาในสมัยกรุงศรีอยุธยาก็เรียกวงเครื่องบรรเลงแบบนี้ ซึ่งจะมีพิณเข้าร่วมบรรเลงหรือไม่ก็ตามว่า "พิณพาทย์"ไปเลย เมื่อเรียกกันเคยชินเสียแล้ว ถึงจะไม่มีพิณก็คงเรียกกันไป* (ธนิต อยู่โพธิ์, 2523: 118)

ดังข้อความตอนหนึ่งว่า

สยงไพนพิณพาทยก้อง กาหล
สยงสู่ศรีสารจอยน จ่นนแจ้ว
สยงคณคนคฤม คฤโฆษ
สยงพวกพลกล้าแกล้ว โห่หรรษา ฯ

(ธนิต อยู่โพธิ์, 2523: 119)

จากข้อความพบคำว่า "พิณพาทย" เป็นคำเรียกชื่อวงที่อาจมีหรือไม่มีพิณก็ตาม (ธนิต อยู่โพธิ์, 2523: 119) โดยสงัด ภูเขาทอง มีความเห็นที่สอดคล้องกับธนิต อยู่โพธิ์ ดังที่อธิบายไว้ว่า *"คำว่าพิณพาทย์ที่กล่าวถึงคงจะมีความหมายว่าเป็นลักษณะวงดนตรีชนิดหนึ่ง ดังที่เราเรียกว่า"ปี่พาทย์" ในปัจจุบัน หรืออาจจะเป็นเครื่องประโคมที่มีทั้งเครื่องตีและเครื่องดีด"* (สงัด ภูเขาทอง, 2532: 227-228)

วรรณกรรมที่ 3 อนิรุทธ์คำฉันท์

จำเรียงสานเสียง

ประอรประเอียง *กรกรีดเพยียทอง*

เต่งติงเพลงพิณ *ปี่แคนทรลอง*

สำหรับลบอง *ลเบงเฉ่งฉันท์*

(ปถมา เอี่ยมสะอาด, 2539: 44)

วรรณกรรมที่ 4 กากี

คนธรรพ์ครั้งเห็นกรุงกษัตริย์ *แจ้งรหัสให้เนตรดั่งบรรหาร*

น้อมศิโรฒน์รับรสพจมาน *แล้วจับพิณประสานสำเนียงครวญ*

อีกตอนหนึ่งกล่าวว่า

ครุฑฟังยิ่งครั่งฤทัยแค้น *ดั่งหนึ่งแสนอัคนิรุทรมาจุดจี้*

จึงแสร้งแกล้งกล่าววาที *ว่าดูก่อนเสนีเสนาะพิณ*

(ปถมา เอี่ยมสะอาด, 2539: 44-45)

วรรณกรรมที่ 5 กาพย์พระไชยสุริยา

สมบัติสัตว์มนุษย์ครุฑธา *กลอกกลับอัปรา*

เทวาสมบัติชัชวาล *ศุขเกษมเปรมปรีวิมาน*

อิ่มหนำสำราญ *ศฤงคารห้อมล้อมพร้อมเพรียง*

กระจับปี่สีซอท่เสียง *ขับรำจำเรียงสำเนียงนางฟ้าน่าฟัง*

(ปถมา เอี่ยมสะอาด, 2539: 45)

จากวรรณกรรมที่ 4 ถึงวรรณกรรมที่ 5 นี้ เป็นวรรณกรรมที่แต่งขึ้นตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ โดยมีการกล่าวถึงเครื่องดนตรีประเภทดีดพิณและกระจับปี่อย่างชัดเจน ดังนั้นจากหลักฐานประเภทวรรณกรรมที่มีขึ้นตั้งแต่สมัยสุโขทัยอย่างอนิรุทธคำฉันท์จนมาถึงวรรณกรรมแห่งรัตนโกสินทร์นี้ ปรากฏข้อมูลเครื่องดนตรีประเภทดีด ซึ่งพิณในช่วงยุคแรกอาจหมายถึงเครื่อง

ดนตรีพิณน้ำเต้า พิณเปี๊ยะและกระจับปี่ แต่พอเข้าสู่วรรณกรรมช่วงอยุธยาตอนปลายถึงรัตนโกสินทร์นั้น มีการระบุชื่อเครื่องดีดกระจับปี่ไว้อย่างชัดเจน

หลักฐานประเภทประติมากรรม

ประติมากรรมที่ปรากฏเครื่องดนตรีพิณที่เห็นเด่นชัดที่สุด คือ ประติมากรรมปูนปั้นนักดนตรีหญิง แห่งบ้านคูบัว จังหวัดราชบุรี เป็นหนึ่งของการเล่าเรื่องชาดกประดับรอบฐานเจดีย์ โดยปูนปั้นชิ้นนี้สร้างขึ้นในยุคศิลปะทวารวดี ประมาณพุทธศตวรรษที่ 12-13 ดังนั้น จึงเกิดความสึกกร่อนไปตามกาลเวลา ภาพประติมากรรมนี้เป็นภาพปูนปั้นรูปนักดนตรีหญิงจำนวน 5 คน (จากซ้ายไปขวา) ประกอบด้วย กรับ คนขับลำนำ พิณห้าสาย ฉิ่ง พิณน้ำเต้าหรือพิณเปี๊ยะ ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 64 ประติมากรรมปูนปั้นนักดนตรี ศิลปะสมัยทวารวดี บ้านคูบัว จังหวัดราชบุรี
ที่มา: หนังสือมรดกศิลป์ดินแดนสุวรรณภูมิ (กรมศิลปากร, 2554: 13)

นอกจากนี้ สุจิตต์ วงษ์เทศ ได้ให้ความเห็นว่ารูปปั้นนักดนตรีหญิงจำนวน 5 คน อยู่ในท่านั่งพับเพียบเรียบร้อยประหนึ่งคือหญิงชาววัง อันเป็นลักษณะการผสานรูปแบบของการขับไม้ของสยามร่วมกับเครื่องดนตรีพิณที่เชื่อกันว่าเป็นอารยธรรมที่มีอิทธิพลมาจากอินเดีย ดังที่กล่าวไว้ว่า

หลักฐานเก่าแก่ที่สุดในขณะนี้คือภาพปูนปั้นประดับฐานเจดีย์ที่เมืองโบราณบ้านคูบัว อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี เป็นรูปนักดนตรีและนักร้อง "ผู้หญิง" ทั้งหมดรวม 5 คนคือ บรรเลงเพียะหรือพิณน้ำเต้า 1 คน บรรเลงพิณห้าสาย 1 คน ตีกรับ 1 คน ตีฉิ่ง 1 คนและนักร้องขับลำนำ 1 คน

พนักงาน "ดุริยดนตรี 5 นาง" นั่งพับเพียบเรียบร้อยเป็นชาววังนางกำนัล เก็บหัวเข่ามิดชิดแต่ไม่ปิดนมเพราะไม่สวมเสื้อ หากมีเพียงท่อนสไบคล้องบ่าไว้ อันเป็นประเพณีท้องถิ่นในภูมิภาคนี้

เครื่องมือตระกูลพิณ (มีหลายสายเช่น 5 สาย) รับมาจากต่างประเทศใช้ดีดอย่างต้นนำเพลง เป็นแบบแผนดุริยดนตรีที่มีพื้นฐานดั้งเดิมของตนเองรองรับอยู่แล้วคือดีดเพียะตีกรับขับไม้โดยผู้หญิงทั้งหมด

แบนแผนดุริยดนตรีปูนปั้นที่บ้านคูบัว น่าจะมีพัฒนาการเกี่ยวข้องกับจารึกศาลลพบุรี จังหวัดลพบุรี (ราวพุทธศตวรรษที่ 16) ที่ระบุว่าบริจาคข้าทาสผู้หญิงเป็น "นางระบำ 1 คน นักร้อง 1 คน นักดีด 1 คน นักสี 1 คน" มีหน้าที่กระทำบำเรอถวายรับใช้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ และจะเป็นต้นแบบมโหรีผู้หญิงในราชสำนักกรุงศรีอยุธยา (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2542: 186-187)

จากประติมากรรมปูนปั้นที่เมืองโบราณบ้านคูบัว จะเห็นว่ามีทั้งเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่น เครื่องดีดทำจากน้ำเต้า (เรียกภายหลังว่าพิณน้ำเต้า) และพิณห้าสายที่เชื่อว่าเป็นการรับเอามาจากวัฒนธรรมอินเดียมาประสมประสานการบรรเลง อันเป็นส่วนแสดงถึงความก้าวหน้าขึ้นอีกขั้นหนึ่งของพัฒนาการทางดนตรี รวมถึง ปัญญา รุ่งเรือง ได้ให้ข้อพิจารณาถึงเครื่องดนตรีพิณสองชิ้นที่ปรากฏบนภาพหลักฐานคือ พิณห้าสายที่มีลักษณะคล้ายปีปะของจีนและพิณน้ำเต้า ดังข้อความว่า

ดูที่รูปจะเห็นว่าหญิงคนกลางนั้นดีดพิณ (พิณอะไรอย่างหนึ่งซึ่งดูรูปร่างคล้ายอย่างปีปะของจีนมี 5 สาย) ดำเนินทำนองเพลง คนขวาสุดดีดอะไรสักอย่าง ดูคล้าย ๆ จะเป็นพิณน้ำเต้าแต่สั้นมาก คงจะเป็นเครื่องดีดที่มีลักษณะแบบพิณนั้นแหละ ส่วนคนที่สองจากขวาตีฉิ่งไม่มีปัญหา (ถ้าเช่นนั้นฉิ่งก็มีใช้ในสมัยนี้แล้ว) คนซ้ายสุดตีกรับให้จังหวะ ถ้าเป็นกรับพวงก็ใช้ตีมือเดียวเพราะเคาะลงกับอีกมือหนึ่ง นี่ตีสองมือน่าจะเป็นกรับคู่ คนที่นั่งเท้าแขนอยู่นั้น นัยว่าจะเป็นคนขับลำนำคือร้อง สรุปแล้วก็ครบวงพอดี (ปัญญา รุ่งเรือง, 2525: 29)

จากข้อมูลภาพปูนปั้นนักดนตรีหญิงแห่งบ้านคูบัวนี้ พิณที่ปรากฏนั้นมีจำนวน 2 ชนิดคือ ชนิดที่ 1 พิณห้าสายเป็นพิณลิวท์ (lute) ลักษณะคอสั้นมีจำนวน 5 สายคล้ายกับเครื่องดีด 5 สายของอินเดียที่มีการสันนิษฐานไว้เช่นเดียวกันว่า เครื่องดนตรีลักษณะนี้น่าจะเรียกว่า “กจฉปิ (kacchapi)” ส่วนเครื่องดนตรีอีกรูปแบบหนึ่ง คือ พิณน้ำเต้าหรือพิณเปี๊ยะ ซึ่งอยู่ในกลุ่ม resonated bow ดังจะสังเกตได้จากภาพที่ปรากฏอย่างชัดเจน ดังนั้น จึงเป็นเครื่องที่แสดงว่าพิณน้ำเต้านี้มีใช้แล้ว นอกจากนี้ยังปรากฏหลักฐานยุคทวารวดีเช่นเดียวกัน ดังการปรากฏประติมากรรมสมัยทวารวดีราวพุทธศตวรรษที่ 13-14 เป็นปูนปั้นรูปกินนรดีดพิณเปี๊ยะอยู่ที่เจดีย์จุลประโทณ จังหวัดนครปฐม ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 65 ภาพปูนปั้นรูปกินนรดีดเปี๊ยะ ศิลปะสมัยทวารวดี ณ เจดีย์จุลประโทณ จังหวัดนครปฐม
ที่มา: หนังสือมรดกศิลป์ดินแดนสุวรรณภูมิ (กรมศิลปากร, 2554: 76)

ดังนั้น จากหลักฐานประเภทประติมากรรมนั้น ปรากฏเครื่องดนตรีประเภทดีดสองชิ้นคือ พิณห้าสายและพิณน้ำเต้า ซึ่งอยู่ในกลุ่มเครื่องดีดที่ปรากฏพบว่ามีการใช้งานมาแต่โบราณ

หลักฐานประเภทจิตรกรรม

หลักฐานจิตรกรรมฝาผนังส่วนใหญ่มักปรากฏภาพเครื่องดนตรี วงดนตรีประกอบในเรื่องราวต่าง ๆ ทั้งพุทธประวัติ ความบันเทิงของกษัตริย์ เครื่องดนตรีของเหล่าเทพต่าง ๆ เช่น พระอินทร์ดีดพิณสามสายแห่งเรื่องราวทางสายกลาง พระปัญจสิขรดีดพิณในขบวนแห่ของเทวดานางฟ้ารับเสด็จพระพุทธเจ้าลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เป็นต้น และภาพการบรรเลงดนตรีอันเป็นเครื่องบันเทิงของ

ผู้สูงศักดิ์ดั่งกษัตริย์ เช่น ตอนพระราชพิธีอภิเษกสมรสของพระเจ้าสุทโธทนะและพระนางสิริมหามายา และรวมถึงเครื่องดนตรีที่เหล่าเทพใช้ถือบรรเลง ดังภาพและรายละเอียดต่อไปนี้





ภาพที่ 66 พระพุทธเจ้าเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์
ที่มา: หนังสือจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (กรมศิลปากร, 2557: 138)





ภาพที่ 67 มโหรีในราชสำนักสมัยอยุธยาถึงกรุงรัตนโกสินทร์
ที่มา: หนังสือจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (กรมศิลปากร, 2557: 30)



ภาพที่ 68 พิณในวงมโหรี จิตรกรรมฝาผนังวัดไชยทิศ ตำบลบางขุนศรี บางกอกน้อย ธนบุรี

ที่มา: http://oknation.nationtv.tv/blog/home/blog_data/321/21321/images/W17.jpg

สืบค้นวันที่ 15 สิงหาคม 2560



ภาพที่ 69 พระอุเทนราช ผิวกายสีขาว พระหัตถ์ถือเครื่องดีดชนิดสามสาย (ซ้าย)

และมัทยาวามหาฤษี กายสีน้ำตาลถือเครื่องดนตรีชนิดสามสาย (ขวา)

บนบานประตูมุขทิศตะวันตกวัดบวรสถานสุทธาวาส (พระแก้ววังหน้า)

ที่มา: หนังสือจิตรกรรมฝาผนังวัดบวรสถานสุทธาวาส (พระแก้ววังหน้า)

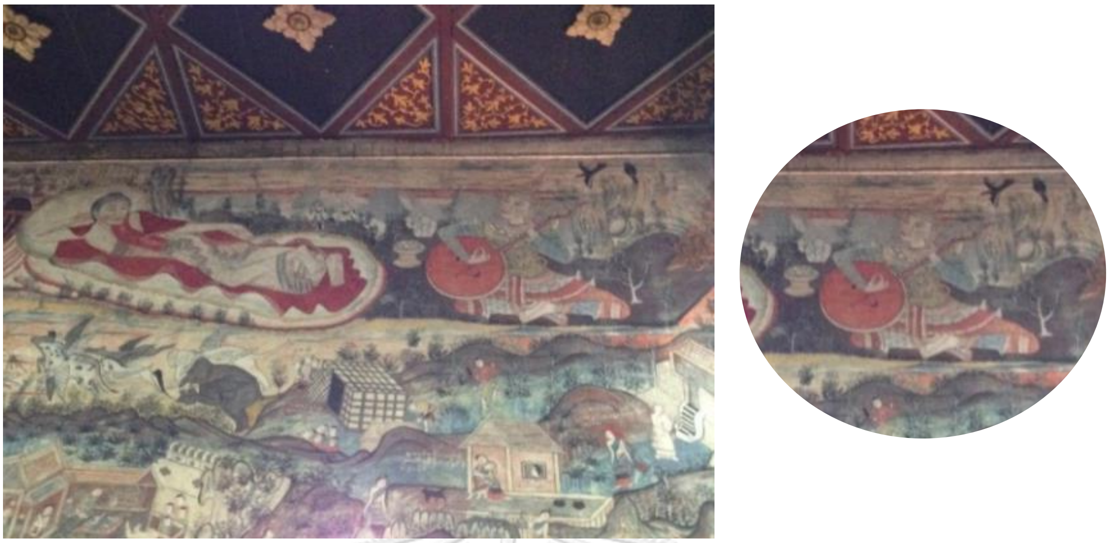
(กรมศิลปากร, 2557: 143)



ภาพที่ 70 พระปัญจสิขรทำหน้าที่ดีดพิณให้พระอิศวรและเทพอื่น ๆ
บนบานประตูวัดบวรสถานสุทธาวาส (พระแก้ววังหน้า)
ที่มา: หนังสือจิตรกรรมฝาผนังวัดบวรสถานสุทธาวาส (พระแก้ววังหน้า)
(กรมศิลปากร, 2557: 139)



ภาพที่ 71 พระอินทร์ดีดพิณสามสาย จิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์
ที่มา: หนังสือจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (กรมศิลปากร, 2557: 64)



ภาพที่ 72 พระอินทร์ดีดพิณสามสาย จิตรกรรมฝาผนังโบสถ์วัดหนองบัว อำเภอเมือง จังหวัดน่าน
ที่มา: รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ บันทึกภาพวันที่ 6 กุมภาพันธ์ 2559



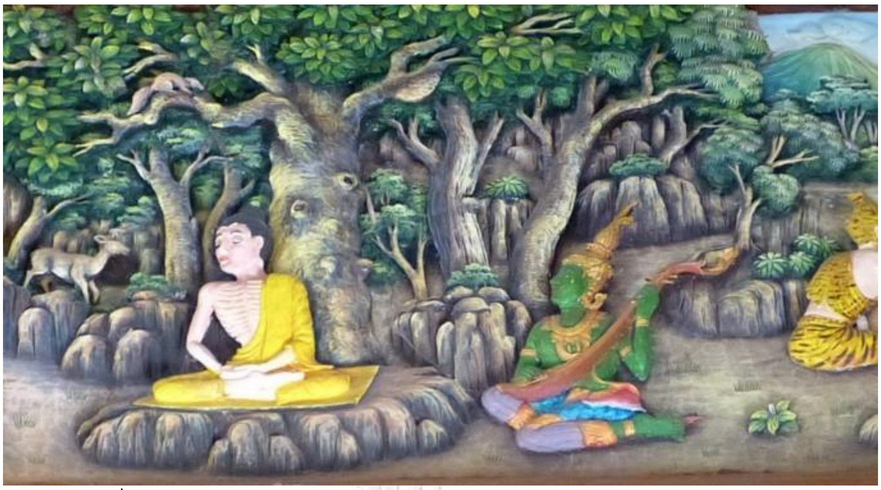
ภาพที่ 73 พระอินทร์ดีดพิณสามสาย จิตรกรรมฝาผนังโบสถ์วัดต้นกอก
อำเภอสันป่าตอง จังหวัดเชียงใหม่
ที่มา: รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน บันทึกภาพวันที่ 7 สิงหาคม 2559



ภาพที่ 74 พระอินทร์ดีดพิณสามสาย
จิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนมหาธาตุวรวิหาร อำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 10 ตุลาคม 2559



ภาพที่ 75 พระอินทร์ดีดพิณสามสาย จิตรกรรมฝาผนังวัดมัชฌิมาวาส อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 5 เมษายน 2559



ภาพที่ 76 พระอินทร์ดีดพิณสามสาย ภาพแกะสลักไม้ฝีมือช่างชาวพม่า
วัดอ่าวน้อย อำเภอเมือง จังหวัดประจวบคีรีขันธ์
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 23 ธันวาคม 2559

นอกจากภาพพิณที่ปรากฏในเรื่องราวพระอินทร์ดีดพิณสามสายตามเรื่องราวในพุทธประวัติแล้ว พิณยังปรากฏในฐานะเป็นเครื่องมือวิเศษที่มีอิทธิฤทธิ์ ดังที่ปรากฏในหนังสือฮูปแต้ม จิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ อำเภอเมือง จังหวัดน่าน ซึ่งกล่าวถึงฮูปแต้มอันเป็นชาดกที่ได้รับความนิยมในแถบล้านช้าง ที่สะท้อนวิถีชีวิต คำสอนและคติความเชื่อทางศาสนาของชาวน่าน เรื่องราวโดยย่อกล่าวว่า พิณของคัทนธกุมารนั้นเป็นพิณที่ได้รับจากนางยักษ์ที่มาทำร้ายมารดาของคัทนธกุมารแต่ด้วยความที่คัทธนกุมารเป็นผู้มีบุญญาธิการเกิดมาพร้อมกับดาบสรีกัญไชย (ดาบวิเศษ) จะกำจัดนางยักษ์ตนนั้น ดังนั้นเพื่อแลกกับการร้องขอชีวิต นางยักษ์จึงยอมมอบพิณวิเศษให้พร้อมกับไม้เท้าต้นชี้ตายปลายชี้เป็นให้ ดังที่ สิทธิศักดิ์ ธงเงิน ได้อธิบายความหมายของพิณสามสายวิเศษไว้ดังนี้

> *พิณสามสาย หากดีดสายแรกจะช่วยขับไล่เหล่าศัตรูให้พ้นไป หากดีดสายที่สอง นำมาซึ่งอาหารบริโภค หากดีดสายที่สาม เรียกเจ้าเมืองใกล้ไกลให้ยอมสวามิภักดิ์* (สิทธิศักดิ์ ธงเงิน, 2559: 25)

โดยพิณสามสายวิเศษนี้ปรากฏในตอนที่เจ้าคัทธนะ (คัทธนกุมาร) กำจัดงูยักษ์ที่ลงมาจับชาวเมืองขวางทะบุรี โดยใช้ไม้เท้าต้นชี้ตายปลายชี้เป็นชี้ให้งูตกลงมาตาย จากนั้นทรงดีดพิณสามสายวิเศษเพื่อนำกระดูกทั้งหมดมากองรวมกันดังภาพ



ภาพที่ 77 เจ้าคัทธนะดีดพิณสามสายเพื่อนำกระดูกมากองรวมกัน
ที่มา: หนังสือเสน่ห์ฮูปแต้ม วัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน (สิทธิศักดิ์ ธงเงิน, 2559: 29)

นอกจากนี้ ยังปรากฏภาพในอีกตอนหนึ่งคือ ตอนที่เจ้าคัทธนะเสด็จไปถึงเมืองชวาทวดี ทรงช่วยเหลือชาวเมืองจากพญาเหยี่ยวและนกยักษ์ที่ออกมาไล่ล่าจับชาวเมืองกินด้วยความโกรธแค้นด้วยวิธีการเดียวกับการฆ่างูยักษ์คือ ก่อไฟล่อให้นกออกมา จากนั้น ใช้ไม้เท้าต้นชี้ตายปลายชี้เป็นชี้ไปยังฝูงนกยักษ์เหล่านั้นจนตกลงมาตาย จากนั้น จึงดีดพิณสามสายเพื่อนำกระดูกมากองรวมกัน ดังภาพ



ภาพที่ 78 เจ้าคัทธนะดีดพิณสามสายเพื่อนำกระดูกนกยักษ์มากองรวมกัน
ที่มา: หนังสือเสน่ห์ฮูปแต้ม วัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน (สิทธิศักดิ์ ธงเงิน, 2559: 35)

จากหลักฐานภาพจิตรกรรมนั้น พบว่าภาพเครื่องดนตรีพิณส่วนใหญ่เป็นเครื่องดีดรูปทรงลิวท์ (lute) คอยาวถือดีดในแนวตั้ง โดยมีองค์ประกอบของเครื่องที่อ้างอิงจากเรื่องราวทางศาสนาและความเชื่อของสังคมและท้องถิ่น เช่น พิณสามสายของพระอินทร์มีสายจำนวน 3 สาย แต่ละสายมีความหมายต่างกัน และรวมถึงพิณวิเศษสามสายของคัทธนกุมาร เป็นต้น

จากหลักฐานต่าง ๆ ปรากฏข้อมูลเครื่องดนตรีพิณในหลายแง่มุม ไม่ว่าจะเป็นการสันนิษฐานด้านคำที่ปรากฏจากหลักฐานจารึก เอกสารและวรรณกรรมต่าง ๆ ที่กล่าวในทิศทางเดียวกันคือ คำว่า “พิณ” หรือแม้แต่คำว่า “วีณา” ในบางหลักฐานที่ปรากฏนั้น หมายถึงเครื่องดนตรีประเภทดีดเป็นหลัก โดยอาจเป็นไปได้ทั้งพิณน้ำเต้า พิณเปี๊ยะและกระจับปี่ ทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับยุคสมัยของหลักฐานนั้น ๆ ตามลำดับ ส่วนหลักฐานประเภทประติมากรรมและจิตรกรรม เป็นการให้ข้อมูลด้านรูปลักษณะ แสดงถึงการใช้งานและความหมายที่ชัดเจนขึ้น โดยภาพรวมของทั้ง 2 ประเภทนี้มีทิศทางในด้านลักษณะการใช้งานในทิศทางเดียวกัน กล่าวคือ การใช้เครื่องดนตรีพิณสำหรับกิจกรรมในทางศาสนา กิจของพระมหากษัตริย์ผู้ทรงศักดิ์ และความเกี่ยวข้องกับเทพยดาองค์สำคัญรวมถึงเทพยธิดาต่าง ๆ ตามเรื่องราวความเชื่อในสังคม ส่วนรูปลักษณะเครื่องดนตรีนั้น จากภาพปรากฏเครื่องดนตรีที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับหลักฐานสามประเภทที่กล่าวก่อนหน้านี้คือ พิณห้าสาย พิณน้ำเต้า กระจับปี่ เป็นต้น จะมีเพียงพิณห้าสายที่ปรากฏในประติมากรรมบ้านคูบัว ศิลปะสมัยทวารวดีเท่านั้นที่แตกต่างไปจากคำกล่าวอ้างถึงพิณในลักษณะอื่น ๆ นอกจากนี้ ยังปรากฏลักษณะพิณที่มีรูปลักษณ์เป็นไปตามท้องถิ่นนั้น ๆ เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดต้นกอก จังหวัดเชียงใหม่ที่ปรากฏพิณในลักษณะเดียวกับซึงของทางภาคเหนือ เป็นต้น

ทั้งนี้ พิณที่ปรากฏมี 2 ประเภทหลัก ๆ คือ ประเภทลิวท์ (lutes) และประเภทโบวส์ (bows) โดยเครื่องดนตรีประเภทลิวท์ (lute) นั้น ปรากฏทั้งแบบคอยาว (long neck) เช่น ลักษณะเดียวกับกระจับปี่ และแบบคอสั้น (short neck) เช่น พิณห้าสาย เป็นต้น ส่วนประเภทที่สองคือโบวส์ (bows) เช่น พิณน้ำเต้าและพิณเปี๊ยะ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีคันธนูที่มีตัวขยายเสียง จัดอยู่ในประเภทที่เรียกว่า “resonated bows”

3.2 เครื่องดนตรีตระกูล “พิณ” ในวัฒนธรรมอินเดียและวัฒนธรรมไทย

การศึกษาเครื่องดนตรีพิณนั้น ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดจากแหล่งต้นกำเนิดพุทธศาสนา ด้วยเหตุผลจากการที่พิณมักถูกกล่าวถึงและยกตัวอย่างในหลายแง่มุมแห่งหลักพระธรรมและคำสอน ดังที่ปรากฏการใช้คำเรียกชื่อเครื่องดนตรีชิ้นนี้ว่า “พิณ” ในทั่ว ๆ ไป และเรียกว่า “วีณา” ในคำบาลีสันสกฤตที่มีความหมายถึงเครื่องดีด ทั้งนี้ เพื่อให้ได้ข้อมูลและข้อสรุปทางดนตรีพิณในด้านเรื่องราวและลักษณะของพิณที่ปรากฏในยุคพุทธศาสนาที่มีความเชื่อมโยงและสามารถสะท้อนประวัติศาสตร์สังคม ประเพณี วัฒนธรรม ตลอดจนลักษณะสำคัญทางวัฒนธรรมดนตรีพิณแห่งพุทธศาสนาจากอินเดียสู่สยามประเทศ เพื่อนำไปสู่การสร้างสรรค์บทเพลงพิณแห่งทางสายกลางและสามารถถ่ายทอดเรื่องราวได้อย่างเหมาะสม

ผู้วิจัยจึงได้กำหนดการศึกษาเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดในอารยธรรมอินเดีย ซึ่งถือได้ว่าเป็นอารยธรรมกระแสหลักของเอเชีย ที่ได้แพร่กระจายวัฒนธรรมเข้าสู่ดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ประมาณพุทธศตวรรษที่ 7 - 8 และรวมถึงการศึกษาเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดในอารยธรรมไทย ด้วยเหตุผลการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมและอิทธิพลของอินเดียในอดีตที่มีการติดต่อแลกเปลี่ยนจากอารยธรรมอินเดียสู่ภาคพื้นเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นั้น ดังที่ James R. Brandon ได้กล่าวไว้สรุปได้ว่า ในช่วง 1000 ปีแรกของยุคศาสนาคริสต์ วัฒนธรรมอินเดียได้แพร่ขยายเข้ามายังเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ อันเป็นประวัติศาสตร์หลักของเอเชีย จากการเดินทางเรือเพื่อทำการค้าขายกันระหว่างท่าเรือในอินเดียกับเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (James R. Brandon, 1974: 12) เช่นเดียวกับความเห็นของ ฐิติรัตน์ เวทย์ศิริยานันท์และคณะที่อธิบายไว้ว่า

หลักฐานเอกสารในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้แสดงให้เห็นว่าการติดต่อระหว่างคนในภูมิภาคนี้กับชาวอินเดียมีมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ ชาวอินเดียที่เดินทางเข้ามาในดินแดนแถบนี้ มิได้มีแต่เพียงพ่อค้าเท่านั้น นักบวช นักพรต ผู้เผยแพร่ศาสนา นักเผชิญโชคก็เดินทางเข้ามาด้วย โดยได้นำเอาศิลปวัฒนธรรม ลัทธิการเมือง โดยเฉพาะอย่างยิ่งศาสนาทั้งศาสนาพราหมณ์และพุทธศาสนา รวมทั้งวรรณคดีต่าง ๆ เข้ามาในดินแดนแถบนี้ ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 7-8 มีการติดต่อระหว่างกันมากขึ้น มีทั้งพระภิกษุในพุทธศาสนาและพราหมณ์ตลอดจนผู้มีความรู้ได้เดินทางเข้ามามากยิ่งขึ้นกว่าเดิม ต่อมาในช่วงพุทธศตวรรษที่ 9 - 10 อารยธรรมอินเดียได้ก่อให้เกิดผล

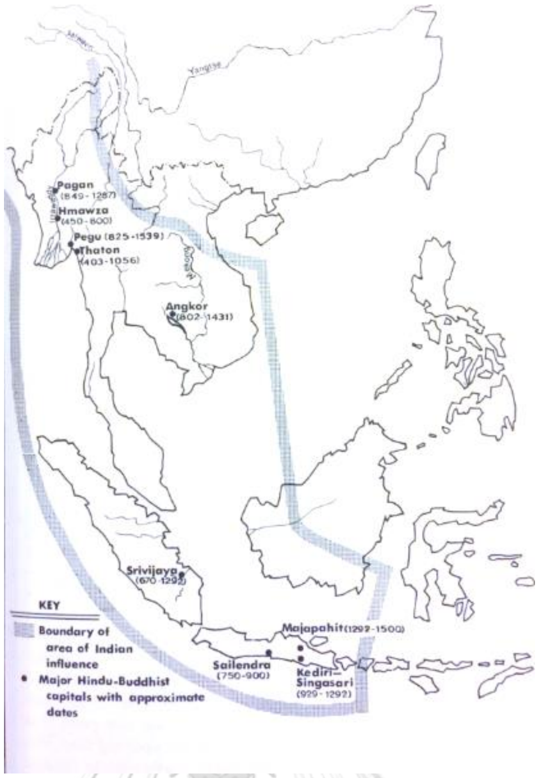
อย่างมากมายต่อภูมิภาคแถบนี้ (ฐิติรัตน์ เวทย์ศิริยานันท์และคณะ, 2558: 138-139)

โดยมีความเห็นสอดคล้องกับ สมชาติ มณีโชติ ที่กล่าวถึงการเข้ามาของชาวอินเดียที่มีทั้งพ่อค้าและนักบวช ดังข้อความว่า

ในบริเวณเมืองท่าโบราณดังกล่าวเหล่านี้ ได้มีชาวอินเดียทั้งที่เป็นพ่อค้าและนักบวชทั้งในศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธ ติดตามเข้ามาตั้งถิ่นฐานและนำเอาศาสนาความเชื่อ ตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณีที่เคยถือปฏิบัติในประเทศของตนคืออินเดียเข้ามาเผยแพร่ด้วย

(สมชาติ มณีโชติ, ม.ป.ป.: ออนไลน์)

โดยความเห็นของสมชาติ มณีโชติ มีความสอดคล้องกับความเห็นของ James R. Brandon ที่กล่าวถึงการเข้ามาของวัฒนธรรมอินเดียไว้ว่า *"ในทุก ๆ หลักฐานมุ่งประเด็นไปที่ความจริงที่วัฒนธรรมอินเดียนั้น ถูกนำเข้ามาโดยพ่อค้า นักเผยแพร่ศาสนาและกลุ่มปัญญาชน"* (James R. Brandon, 1974: 13) จากการเข้ามาในดินแดนสุวรรณภูมิดังกล่าว ผู้คนในแถบนี้จึงได้รับเอาวัฒนธรรม ศาสนา ความเชื่อต่าง ๆ เข้ามาผสมจนกลายเป็นวัฒนธรรมเฉพาะของตน โดยในการเดินทางเข้ามายังดินแดนนี้ของชาวอินเดียโบราณนั้น เริ่มมาตั้งแต่อาณาจักรฟูนัน อาณาจักรขอม อาณาจักรทวารวดี อาณาจักรเขมร อาณาจักรศรีเกษตรและอาณาจักรศรีวิชัย (ฐิติรัตน์ เวทย์ศิริ-ยานันท์และคณะ, 2558: 141-142) จนกระทั่ง ปัจจุบันยังค้นพบร่องรอยของการติดต่อสัมพันธ์ระหว่างชาติอินเดีย โดยเริ่มต้นจากพม่า จามปา เขมร อินโดนีเซียและไทย (ฐิติรัตน์ เวทย์ศิริยานันท์และคณะ, 2558: 142) เช่นเดียวกับความเห็นของ ปัญญา รุ่งเรือง ที่อธิบายถึงอิทธิพลอินเดียที่เข้ามาสู่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ สามารถสรุปได้ว่า อินเดียเข้ามาในดินแดนแถบนี้ด้วยเหตุผลทางการค้าและการศาสนา โดยผ่านมาทางศรีลังกา เข้ามาสู่อินโดนีเซีย มาเลเซีย พม่า กัมพูชา ไทยและเวียดนาม เมื่อราวประมาณ 2000 ปีที่แล้ว (ปัญญา รุ่งเรือง, ม.ป.ป.: ออนไลน์) ดังภาพแผนที่ช่วงระยะเวลาการเข้ามาของอิทธิพลวัฒนธรรมอินเดียในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ช่วงปีคริสต์ศตวรรษ 100 - 1000 ดังแผนที่ต่อไปนี้



ภาพที่ 79 แผนที่แสดงอิทธิพลวัฒนธรรมอินเดียในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (พื้นที่ในแถบสีเทา) ช่วงคริสต์ศตวรรษ 100 - 1000

ที่มา: หนังสือ Theatre in Southeast Asia (James R. Brandon, 1974: 17)

นอกจากนี้ ยังพบภาพสลักนูนต่ำจาก Penanggungan ทางชวาตะวันออกที่ปรากฏเครื่องดนตรีวีณา (vina) ท่ามกลางสิ่งอื่น ๆ อันเป็นส่วนแสดงการมีเครื่องดนตรีวีณาที่เรียกว่า bin หรือ rudra vina ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภท stick zither นั้น เกิดขึ้นในวัฒนธรรมชวาแล้ว ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 80 ภาพสลักนูนต่ำรูปเครื่องดนตรี bin จาก Penanggungan ทางชวาตะวันออก ราวศตวรรษที่ 14

ที่มา: หนังสือ Music in Java Volume II (J. Kunst, 1973: 423)

แต่จากการเข้ามาของอารยธรรมอินเดียนั้น ชาวเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เอง ได้รับเข้ามาผสมผสานกับอารยธรรมดั้งเดิมของตนจนกลายเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมแห่งเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ดังที่ ปัญญา รุ่งเรือง กล่าวไว้ว่า

> *ครั้งวัฒนธรรมอินเดียแพร่เข้ามา ผู้คนเหล่านั้นก็หาได้นำเอาวัฒนธรรมต่างชาติมาใช้ทั้งดิบ ๆ ไม่ หากแต่ได้ปรับเปลี่ยนให้เข้าวัฒนธรรมของตน ๆ แต่ละชนเผ่า จึงส่งผลให้ดินแดนเอเชียอาคเนย์นี้เต็มไปด้วยความหลากหลายและสีสันทางวัฒนธรรม ซึ่งถ้าปราศจากสิ่งเหล่านี้แล้วไซร้ เอเชียอาคเนย์ก็จะไม่เป็นเอเชียอาคเนย์ได้เลย* (ปัญญา รุ่งเรือง, ม.ป.ป.: ออนไลน์)

จึงส่งผลให้เครื่องดนตรีพิณที่ปรากฏในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้หรือเอเชียอาคเนย์ มีคำเรียกชื่อเครื่อง รูปร่าง ลักษณะในทิศทางเดียวกัน แม้กระทั่งการปรากฏคำที่ใช้ชื่อเดียวกันแต่รูปร่างหน้าตาต่างกัน หรือลักษณะโครงสร้างเหมือนกันแต่เรียกชื่อต่างกัน หรือทั้งลักษณะโครงสร้างและชื่อเรียกในแบบเดียวกันก็ตาม ดังเช่น ในวัฒนธรรมอินเดียปรากฏการใช้และการเรียกชื่อเครื่องดนตรีตระกูลพิณว่า “วีณา (vina หรือ veena)” ในวัฒนธรรมอินเดียใต้ และคำว่า “บิน (bin) หรือ บีน (been)” ในวัฒนธรรมอินเดียเหนือ โดยในแต่ละคำมีการจำแนกประเภทและลักษณะของพิณ

ออกเป็นหลายรูปแบบตามพัฒนาการประวัติศาสตร์สังคมและวัฒนธรรมอินเดีย รวมถึงปรากฏคำว่า "กัจฉปิวีณา (kacchapi vina)" ซึ่งเป็นเครื่องดีดโบราณของอินเดียในคัมภีร์สันสกฤต และเป็นยุคเดียวกับคัมภีร์นาฏยศาสตร์ ในขณะที่วัฒนธรรมในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่น ไทย มีคำว่า "พิณ กระจับปี่ ซึง" เป็นเครื่องดนตรีประเภทลิวท์ (lute) อยู่ทั้งในวัฒนธรรมภาคกลาง ภาคเหนือและภาคอีสาน ส่วนชวาพบการใช้คำว่า "กฉปิ (kachapi)" เป็นประเภทลิวท์ (lute) ของชาวบาตัก (batak) บนเกาะสุมาตรา และคำว่า "kacapi หรือ kecapi" เป็นประเภทซีทเทอร์ (zither) ของวัฒนธรรมซุนดา ในประเทศอินโดนีเซีย ดังที่ J.Kunst ได้กล่าวเกี่ยวกับชื่อเรียกเครื่องประเภทนี้ไว้ว่า

> *ชาว Boneo เรียกว่า Kechapi ชาว Toba-Batak เรียกว่า Kachapi และ Hapetn ชาว Karo-Batak เรียกว่า Kulchapi และ Hasapi ชาว South-Celebes เรียกว่า Kachapi และชาว Mindanao (Maranao) เรียกว่า Kuchapi* (J.Kunst, 1973: 371)

ดังตัวอย่างภาพเครื่องดนตรี kacapi ของชาว Sulawesi และเครื่องดนตรี hasapi ของชาว Toba Batak ประเทศอินโดนีเซีย ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 81 เครื่องดนตรี kacapi (ประเภทลิวท์) ของชาว Sulawesi ก่อนคริสต์ศักราช 1960
ณ Horniman Museum & Gardens ประเทศอังกฤษ
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 14 กรกฎาคม 2560



ภาพที่ 82 เครื่องดนตรี hasapi (ประเภทลิวท์) ของชาว Toba Batak คริสต์ศักราช 1972
ณ Horniman Museum & Gardens ประเทศอังกฤษ
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 14 กรกฎาคม 2560

ดังตัวอย่างภาพหินแกะสลักนูนต่ำ ณ บุโรพุทโธ ที่พบว่ามีพิณสามสาย (ประเภท lute) พิณน้ำเต้า (ประเภท resonated bow) และพิณฮาร์ป (arched harp) ต่อไปนี้



ภาพที่ 83 พิณจำนวน 3 สาย (ประเภทลิวท์) ณ บุโรพุทโธ ประเทศอินโดนีเซีย
ที่มา: อาจารย์ ดร.ณัฐชยา นัจจนาวากุล บันทึกภาพวันที่ 23 ตุลาคม 2558



ภาพที่ 84 เครื่องดนตรีลักษณะคล้ายพิณน้ำเต้า ณ บุโรพุทโธ ประเทศอินโดนีเซีย

ที่มา: อาจารย์ ดร.ณัฐชยา นัจจนาวากุล บันทึกภาพวันที่ 23 ตุลาคม 2558



ภาพที่ 85 ภาพสลักพิณน้ำเต้าและพิณลิวท์ ณ บุโรพุทโธ ประเทศอินโดนีเซีย

ที่มา: หนังสือ The Cultural Background of Indonesian Music (J. Kunst, 1949: 22)

นอกจากนี้ ยังปรากฏประติมากรรมรูปเทพทางฮินดู เช่น พระสรัสวตี (Sarasvati) ถือเครื่องดนตรีประเภทลิวท์ (lute) จำนวน 3 สาย และดีดพิณฮาร์ปจำนวน 7 สาย รวมถึง kinnara ซึ่งเป็นประติมากรรมสำริด ฮินดู - ชวา ช่วงประมาณศตวรรษที่ 8 - 9 อยู่ในท่ายืนถือเครื่องดีด ซึ่ง J.Kunst เรียกเครื่องดนตรีประเภทนี้ว่า “bar zither” หรือ “stick zther” ดังนี้



ภาพที่ 86 พระสรัสวตีถือเครื่องดีดประเภทลิวท์ (lute) จำนวน 3 สาย จากชวากลาง
ที่มา: หนังสือ Music in Java Volume II (J. Kunst, 1973: 419)

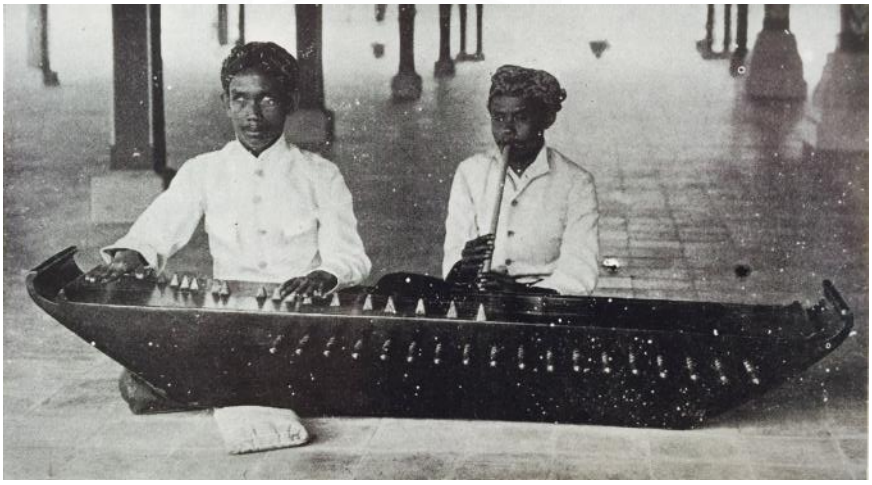


ภาพที่ 87 พระสรัสวตีถือเครื่องดีดพิณฮาร์ป (arched harp หรือ bowed harp) จำนวน 7 สาย จากชวาตะวันออก
ที่มา: หนังสือ Music in Java Volume II (J. Kunst, 1973: 419)



ภาพที่ 88 ประติมากรรมสำริด kinnara ถือเครื่องดีดประเภท bar zither (หรือ stick zither)
ที่มา: หนังสือ Music in Java Volume II (J. Kunst, 1973: 420)

รวมถึงเครื่องดนตรีกฉปิ ประเภทซีทเทอร์ (zither) ที่วางราบกับพื้น ซึ่งปรากฏการใช้งานในวัฒนธรรมอินโดนีเซีย ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 89 kachapi ประเภท zither
ที่มา: หนังสือ Music in Java Volume II (J. Kunst, 1973: 446)



ภาพที่ 90 kachapi ประเภท zither ในวง tarawangsa

ที่มา: หนังสือ Music in Java Volume II (J. Kunst, 1973: 452)

ส่วนเครื่องดีดในประเทศสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาร์ ใช้คำว่า “saung gauk” ออกเสียงว่า “ซองก๊อก” ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 91 พิณพม่า (ประเภท arched harp) และเครื่องดนตรีอื่น ๆ

พุทธศตวรรษที่ 16 จิตรกรรมฝาผนังเจดีย์พุกาม

ที่มา: หนังสือดนตรีอุษาคเนย์ (เจนจิรา เบญจพงศ์, 2555: 67)



ภาพที่ 92 ซองก๊อก (saung gauk) (ประเภท arched harp หรือ bow harp)
ที่มา: หนังสือ The Burmese Harp Its Classical Music, Tuning and Modes
(Muriel C. Williamson, 2000: 25)

รวมทั้งยังพบเครื่องดีดในราชอาณาจักรกัมพูชา ดังที่ เฮดเลย์ กล่าวไว้ว่าคำว่า "**ពិណ**" (ออกเสียงว่า "พิณ")" (Headley, R. K., 1977: 647) รวมถึงคำว่า "จาเปย" มาจากคำว่า "Chapei" หรือ "chapei dong veng" หรือ "chapey dong veng" และคำว่า "กระแสมูย หรือ กระแสเดียว (kse deav)" เหล่านี้ เป็นต้น ดังภาพเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด เช่น พิณน้ำเต้าและพิณฮาร์ป ที่ปรากฏในปราสาทหินบายนต่อไปนี้



ภาพที่ 93 ภาพสลักพิณน้ำเต้าและพิณฮาร์ป ณ ปราสาทหินบายน ประเทศกัมพูชา
ที่มา: หนังสือ The Cultural Background of Indonesian Music (J. Kunst, 1949: 26)

โดยจะพบว่ามีการเรียกชื่อเครื่องดนตรีพิณที่มีความหลากหลายในแต่ละวัฒนธรรม เช่น เครื่องดนตรีกระจับปี่ที่มีความคล้ายคลึงกันทั้งชื่อและลักษณะ ดังที่ อุดม อรุณรัตน์ ได้กล่าวถึงพิณที่มีการเรียกชื่อที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละวัฒนธรรมภาษา ดังข้อความตอนหนึ่งว่า

พิณ (วีณา) ก็คือ โคมุขะหรือกัจฉปะ ตามสัณฐานของพิณ ต่อมา กัจฉปะกลายเสียงเป็นกัจฉปิ (กัจฉปี) ในภาษาชวา และแขสุจาเปีย (แคสุจา เปีย) ในภาษาเขมรและกลายเสียงเป็นกระจับปี่ในภาษาไทยในที่สุด

(อุดม อรุณรัตน์, ม.ป.ป.: 102)

ดังนั้น เครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดที่พบทั้งในดินแดนอารยธรรมอินเดียและเชื่อมโยงมายังเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่กล่าวมานี้ ปรากฏเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีประภทเครื่องดีดที่สามารถแบ่งออกเป็น 4 ลักษณะคือ ลักษณะที่หนึ่งเป็นเครื่องประเภทลิวท์ (plucked lute) มีทั้งรูปแบบคอสั้น (short neck) และคอยาว (long neck) เป็นลักษณะลิวท์ที่มีนม (fretted) และไม่มีนม (unfretted) ด้านลำตัวมีทั้งรูปแบบกลม รูปแบบรีและรูปแบบหลังแบน ส่วนลักษณะที่สองเป็นเครื่องประเภทโบว์ (bow) ที่มักปรากฏเป็นรูปทรงคันธนูมีกล่องเสียงเป็นส่วนประกอบหรือที่เรียกกันว่าลักษณะ resonated bow และในลักษณะที่สามเป็นเครื่องประเภทฮาร์ป (harp) หรือเรียกว่าพิณรูปทรงโค้ง (arched harp หรือ bow harp) และลักษณะสุดท้ายคือประเภทสติก ซีทเทอร์ (stick zither) ที่พบการใช้งานอยู่ในอินเดียตอนเหนือ ทั้งหมดจึงเป็นลักษณะภาพรวมเครื่องดนตรีตระกูลพิณที่ปรากฏในวัฒนธรรมอินเดียที่เข้ามาสู่อารยธรรมเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

3.2.1 เครื่องดนตรีตระกูลพิณในวัฒนธรรมอินเดีย

เครื่องดนตรีตระกูลพิณในวัฒนธรรมอินเดียจัดอยู่ในประเภทตะตะ (tata) ซึ่งเป็นคำรวมที่หมายถึงเครื่องดีดและเครื่องสี เรียกว่า “วีณา (vina/veena)” และ “บินหรือบีน (bin/been)” ดังที่ E.Wiersma-Te Nijenhuis กล่าวไว้ว่า เครื่องดนตรีวีณา ซึ่งเป็นเครื่องสายอินเดียโบราณนั้นสามารถแบ่งออกเป็น 4 แบบคือ แบบที่หนึ่ง arched harp แบบที่สอง lute แบบที่สาม stick zither และแบบที่สี่ board zither (E.Wiersma-Te Nijenhuis, 1970: 73-74)

จากเอกสารโบราณพบว่าเครื่องดนตรีในกลุ่มตะตะนั้นมีหลายเครื่องดนตรี ดังข้อความที่อธิบายไว้ในหนังสือ The Dictionary of Hindustani Classical Music โดย Roya Caudhuri,

Vimalakanta โดยกล่าวถึงเครื่องดนตรีวีณาที่ปรากฏในคัมภีร์หรือศาสตราต่าง ๆ ทั้งในโบราณและปัจจุบันมีจำนวนมากถึง 41 ชื่อ ซึ่งในแต่ละชื่อนั้น อาจถูกกล่าวถึงเพียงชื่อเท่านั้น รวมถึงในบางชื่อเครื่องดนตรีไม่พบข้อมูลที่ชัดเจน โดยชื่อทั้งหมดนี้หมายรวมทั้งเครื่องดีดและเครื่องสี ทั้งนี้ ข้อมูลนี้เป็นเพียงการสันนิษฐานร่วมกับหลักฐานต่าง ๆ ร่วมยุคสมัย ดังมีรายชื่อต่อไปนี้

1. *Alapini-Using Guts of Sheep Intestines or Cotton or Silk Strings*
2. *Bharata*
3. *Brahma*
4. *Citra (Saptatantri or Seven-Stringed)*
5. *Dakshini*
6. *Ekatantri*
7. *Ghosavati*
8. *Hantika*
9. *Jaya*
10. *Jyestha*
11. *Kachapi*
12. *Kinnari –(a) Brhati, (b) Madhyama, (c) Laghavi*
13. *Kubjika*
14. *Kurmika*
15. *Mahati (The Variety at Present Found in Upper India)*
16. *Mattakokila (Ekavimsatitantri or Twenty One-Stringed)*
17. *Nadesvara*
18. *Nakula (Dvitantri or Stringed)*
19. *Nakulosthi*
20. *Naradiya*
21. *Nihsanka*
22. *Parivadini*
23. *Pinaki (Dhanuyantra or Bow-String)*
24. *Pona*

25. Prasarini

26. Ranjani (having a pole carrying frets and a board) covering the gourd and carrying the bridge like those in a sitar)

27. Ravanahantaka

28. Rudra (Rabab)

29. Sarandiya (Sarod)

30. Saranga (Sarangi)

31. Satatantri (Probably Kanana)

32. Satkarna

33. Sruti (Dvavim Satitantri-twenty two-stringed)

34. Sura (Surasrngara)

35. Svara

36. Trisvari

37. Tritantri

38. Tamburu (Tambura)

39. Udombari

40. Vallaki

41. Vipanci (Navatantri or nine-stringed)

(Caudhuri, V. R., 2000: 185)

ดังนั้น การศึกษาเครื่องดนตรีตระกูลพิณในวัฒนธรรมอินเดีย ผู้วิจัยจึงศึกษาเฉพาะวีณาที่เป็นประเภทเครื่องดีดเท่านั้น โดยแบ่งระยะเวลาออกเป็น 3 ช่วงหลัก ๆ คือ ช่วงที่ 1 ยุคดั้งเดิมจนถึงยุคพระเวท ช่วงที่ 2 ยุคหลังพระเวท และช่วงที่ 3 คือยุคกลาง ที่ปรากฏประวัติพัฒนาการเรื่องราวเครื่องดนตรีพิณโบราณ ส่วนช่วงยุคสมัยใหม่นั้น มีการรับจากวัฒนธรรมตะวันตกและนำมาผสมผสานกับดนตรีอินเดียที่ส่วนใหญ่เป็นพัฒนาการเครื่องดนตรีจากยุคกลาง จึงเกิดรูปแบบเครื่องดนตรีและวงดนตรีที่พัฒนาจากอิทธิพลตะวันตกแล้ว จึงไม่นำมากล่าวในส่วนนี้

ช่วงที่ 1 ยุคดั้งเดิมจนถึงยุคพระเวท

ลักษณะพื้นฐานของยุคดั้งเดิมจนถึงยุคพระเวท

พื้นฐานสังคมในช่วงที่ 1 นี้ประกอบด้วยยุคดั้งเดิมของชาวดราวิเดียน จนเข้าสู่ยุคสมัยอินโดอารยันรุกรานอินเดียตอนเหนือและยุคพระเวทดังนี้

ระยะที่ 1 ยุคดั้งเดิม

ยุคดั้งเดิมที่จะกล่าวต่อไปนี้เป็นยุคแห่งอารยธรรมลุ่มแม่น้ำสินธุ เริ่มประมาณ 2,500-1,500 ปีก่อนคริสตกาล โดยมีชนชาวดราวิเดียน (คือชาวมิลักขะหรือทมิฬ) หรือฑราวิท เป็นชนพื้นเมืองที่ปรากฏในอารยธรรมนี้ และมีอำนาจอยู่ในอนุทวีปอินเดียมาก่อนหน้าพวกอารยัน มีลักษณะทางสรีระ รูปร่างเล็ก ตัวเตี้ย ผิวดำ ผมหยิก จมูกแบน ซึ่งปัจจุบันพบได้ทางตอนใต้ของอินเดีย มีศูนย์กลางความเจริญและถือว่าเป็นเมืองสำคัญ 2 แห่งคือ เมืองฮารัปปา (Harappa) และเมืองโมเฮนโจดาโร (Mohenjo Daro) (สมชาติ มณีโชติ, ม.ป.ป: ออนไลน์) ภาษาที่ใช้คือภาษาตระกูลดราวิเดียนและภาษาที่สำคัญคือ ภาษาทมิฬ (Tamil) ซึ่งเป็นภาษาเก่าที่สุด ดังปรากฏในงานวรรณกรรมต่าง ๆ ทางตอนใต้ของอินเดีย

ระยะที่ 2 ยุคสมัยอินโดอารยันรุกราน

ต่อมาอารยธรรมในยุคดั้งเดิมนั้นเสื่อมลงในช่วงประมาณ 1,500 - 1,000 ปีก่อนคริสตกาล เมื่อเข้าสู่ยุคสมัยอินโด-อารยัน โดยชาวอินโด-อารยัน (Indo-Aryan) ลักษณะผิวขาว ร่างสูง จมูกโด่ง มีถิ่นฐานกำเนิดจากเอเชียกลาง พูดภาษาตระกูลอินโดยูโรเปียน คือภาษาสันสกฤต[7] และภาษาปรากฤต[8] อพยพมาจากแถบทะเลสาบแคสเปียน บุกรุกเข้ามาทางเทือกเขาฮินดูกูช มายังลุ่มน้ำสินธุ และทำลายอารยธรรมดั้งเดิมในแถบนี้ลง แล้วขยายความเจริญมาทางตะวันออกเข้าสู่ลุ่มแม่น้ำ

---

[7] ภาษาสันสกฤต (สะกฺริด) น. ชื่อภาษาในตระกูลอินเดีย-ยุโรป ซึ่งมีใช้ในวรรณคดีอินเดียโบราณ เช่น คัมภีร์ฤคเวท ยชุรเวท สามเวท ต่อมาใช้ในวรรณคดีของพราหมณ์โดยทั่วไป และในคัมภีร์พระพุทธศาสนาฝ่ายมหายาน, ใช้ว่า สันสกฤต ก็มี. ว. ที่ทำให้ดีพร้อมแล้ว, ที่ทำให้ประณีตแล้ว, ที่ขัดเกลาแล้ว. (ส. สํสฺกฤต; ป. สกฺกฏ). (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 1207)

[8] ภาษาปรากฤต (ปฺรากฺริด) น. ภาษาพื้นเมืองในอินเดียสมัยโบราณซึ่งสืบเนื่องมาจากภาษาตระกูลอริยกะ. (ส.). (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 715)

คงคา จากนั้นได้ขับไล่ชาวดราวิเดียนหรือชาวทมิฬแต่เดิมเคลื่อนย้ายลงไปทางใต้ของอินเดีย (สมชาติ มณีโชติ, ม.ป.ป: ออนไลน์)

ระยะที่ 3 ยุคพระเวท

เมื่อชาวอารยันเข้ามาสู่อนุทวีปได้สำเร็จแล้ว ชาวอารยันยังได้นำเอาวัฒนธรรมดั้งเดิมของตนเองเข้ามาด้วย โดยมีคัมภีร์พระเวทเป็นคัมภีร์ทางศาสนาที่ปรากฏวิถีชีวิตและวัฒนธรรมของชาวอารยัน เป็นคัมภีร์ที่เชื่อกันว่ามีความเก่าแก่และศักดิ์สิทธิ์ที่สุด โดยเฉพาะคัมภีร์ฤคเวท ซึ่งศาสนาพระเวทนอกจากจะเป็นศาสนาที่ถูกยอมรับนับถือในด้านความศักดิ์สิทธิ์ของพระเวทแล้ว ยังเป็นศาสนาที่เคารพบูชาเทวดาที่เกี่ยวกับธรรมชาติ เช่น พระอินทร์เทพแห่งสายฟ้าและการสงครามชอบดื่มน้ำโสม อีกทั้ง มีบทบาทอย่างสูงในยุคนี้ พระวรุณเทพแห่งฝน (ทวี ทวีวาร อ้างถึงในคณาจารย์ภาควิชาประวัติศาสตร์, 2543: 95) พระพายเทพแห่งลม ฯลฯ มีการติดต่อเทพเจ้าโดยการก่อกองไฟ ใส่ของสังเวยหรือเครื่องบูชายัญลงไปในกองไฟ ดังที่ปรากฏในพิธีอัคนิบูชา และเมื่ออารยันตั้งถิ่นฐานได้ จนเกิดการผสมผสานวัฒนธรรมของตนกับชนพื้นเมืองเดิมจึงเกิดอารยธรรมที่เรียกว่า “อินโด-อารยัน” และมีพัฒนาการเรื่อยมาอันแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการทางสังคม การปกครอง เศรษฐกิจและศาสนาอย่างชัดเจน ดังที่ ทวี ทวีวาร กล่าวว่า*“อินโด-อารยันเป็นกลุ่มชนที่เราต้องศึกษาเพราะว่าชนกลุ่มนี้มีบทบาทในประวัติศาสตร์ของอินเดียและของโลกเป็นอย่างมาก นักประวัติศาสตร์บางท่านสรุปว่า อินเดียเป็นหนี้บุญคุณอารยัน ไม่มีอารยันไม่มีอินเดีย”* (ทวี ทวีวาร อ้างถึงในคณาจารย์ภาควิชาประวัติศาสตร์, 2543: 92) จนเกิดเป็นศาสนาพราหมณ์ และยอมรับเรื่องการเวียนว่ายตายเกิด โดยมีพราหมณ์ที่คอยทำหน้าที่ประกอบพิธีต่าง ๆ ทางสังคม มีความเชื่อเรื่องเทพเจ้า อันเป็นผู้สร้างโลกและสร้างสิ่งมีชีวิตทั้งหลายบนโลก ดังปรากฏเทพสำคัญ 3 องค์ คือ พระพรหมเป็นเทพเจ้าแห่งการสร้างทุกสรรพสิ่งในจักรวาล พระนารายณ์เป็นเทพเจ้าการดูแลรักษาและความเจริญงอกงามและพระอิศวรหรือพระศิวะเป็นเทพเจ้าแห่งการทำลายล้าง ต่อมาพราหมณ์ได้กำเนิดระบบวรรณะขึ้นเพื่อเป็นการแบ่งแยกทางสังคมและรักษาความบริสุทธิ์ทางเชื้อชาติ แต่ด้วยระบบวรรณะทำให้สถานะของคนในสังคมได้รับความกดขี่ จึงส่งผลให้ประชาชนเกิดความพยายามในการคิดค้นหาทางพ้นทุกข์และการกลับมาเกิดอย่างมีความสุขด้วยวิธีต่าง ๆ ด้วยเหตุนี้ จึงเป็นสาเหตุที่ทำให้เกิดศาสนาพุทธและศาสนาเชนในยุคต่อมา

ลักษณะดนตรีและเครื่องดนตรีวีณาที่ปรากฏในยุคดั้งเดิมจนถึงยุคพระเวท

ข้อมูลดนตรีในระยะที่ 1 และ 2 นี้ ไม่ปรากฏข้อมูลดนตรีอย่างชัดเจน มีเพียงการกล่าวข้อสันนิษฐานโดยให้เหตุผลว่า เพราะช่วงเวลาดังกล่าวได้ถูกชาวอารยันบุกรุกและทำลายอารยธรรมลุ่มน้ำสินธุลงดังที่ สมชาติ มณีโชติ ได้กล่าวว่า *“เป็นที่น่าสังเกตว่า นับตั้งแต่ชาวอารยันเข้ามาถึงบริเวณลุ่มแม่น้ำสินธุ จนกระทั่งถึงระยะที่เกิดมีศิลปะอินเดียสมัยโบราณขึ้นราวปลายพุทธศตวรรษที่ 3 ไม่เคยค้นพบศิลปะโบราณวัตถุสถานที่เป็นแบบดั้งเดิมนั้นเลย อาจจะเป็นเพราะสร้างด้วยไม้จึงสูญหายไปหมดแล้ว”* (สมชาติ มณีโชติ, ม.ป.ป: ออนไลน์) โดยมากพบข้อมูลดนตรีที่ปรากฏในคัมภีร์พระเวท อันเป็นวรรณกรรมเก่าแก่ที่สุดของอินเดียประกอบด้วยฤคเวท ยชุรเวท สามเวท และอรรพเวท เครื่องดนตรีที่ถูกกล่าวถึงคือ “วีณา (vina หรือ veena)” จัดเป็นเครื่องดนตรีเก่าแก่และเป็นเครื่องดนตรีหลักชนิดหนึ่งในสมัยโบราณ เป็นประเภทตะตะวาทยะ (tata vadya) ทั้งในตระกูลดีดและสี เครื่องดนตรีวีณานี้เป็นเครื่องดนตรีลักษณะฮาร์ป (B.Chaintanya Deva, 1974: 6)

นอกจากนี้ ในคัมภีร์ฤคเวทซึ่งเป็นหนึ่งในพระเวทนั้น ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรี 4 ประเภทคือ (1) aghati (2) bakura (3) gargara และ (4) vana จากสี่ประเภทนี้ Curt Sachs ได้กล่าวว่า คำว่า “gargara” หมายถึงเครื่องดนตรีประเภทสายและสันนิษฐานว่าเป็นพิณลักษณะโค้ง (arched harp หรือ bow harp) ที่ Curt Sachs สรุปเป็นเช่นนี้ เพราะปรากฏหลักฐานภาพสลักนูนต่ำเครื่องดนตรีลักษณะพิณฮาร์ปนี้ว่ามีมาก่อนยุคศาสนาคริสต์ ประกอบกับพบว่าคำนี้ถูกใช้ในคัมภีร์ยชุรเวช โดยระบุการใช้คำว่า “gargara” ที่หมายถึงเครื่องสายแทนการใช้คำว่า “วีณา” ไว้เช่นเดียวกัน (Curt Sachs, 1940: 152) ฉะนั้น จากข้อสันนิษฐานนี้ วีณาที่ปรากฏในยุคพระเวทนอกจากจะใช้ชื่อ “gargara” แล้ว ยังมีลักษณะเป็นพิณรูปทรงฮาร์ปด้วย ในขณะที่ S.Krishnaswamy ได้อธิบายเครื่องดนตรี “vana” ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีอีกประเภทหนึ่งที่มีชื่อใกล้เคียงกับคำว่า “vina” โดยอธิบายไว้ว่า “vana” นั้น เป็นเครื่องดนตรีที่มีสายจำนวนมาก ลักษณะคล้ายกับฮาร์ปที่มีสายจำนวน 100 สาย (S.Krishnaswamy, 1965: 22) ดังนั้น เครื่องทั้งสองประเภทที่ถูกกล่าวถึงโดย Curt Sachs และ S.Krishnaswamy นี้ มีลักษณะคำอธิบายที่ใกล้เคียงกัน คือเป็นเครื่องดนตรีที่มีสายในลักษณะฮาร์ป

นอกจากนี้ ยังพบหลักฐานที่เก่าแก่ที่สุดของเครื่องดนตรีที่มาจากลุ่มแม่น้ำสินธุ ประมาณ 3,000 ปีก่อนคริสต์ศักราช ดังที่ B.Chaintanya Deva ได้กล่าวไว้ว่า การพบหลักฐานจากจิตรกรรมฝาผนังถ้ำในอินเดียตอนกลางตั้งแต่ศตวรรษที่ 2 ถึงศตวรรษที่ 6 นั้นเป็นข้อมูลภาพที่สำคัญ โดยพบหลักฐานประติมากรรมปูนปั้น แผ่นจารึกและอักษรอียิปต์โบราณ ที่แสดงถึงเครื่องดนตรีลักษณะพิณ

ฮาร์ป (harp) และไลร์ (lyre) ในรูปร่างลักษณะที่เป็นรูปโค้งทั่ว ๆ ไป เป็นเครื่องดนตรีที่มีสาย (B.Chaintanya Deva, 1974: 128) รวมถึงการกล่าวถึงวีณาในหนังสือโบราณส่วนใหญ่มักระบุว่าเป็นพิณฮาร์ป ที่มีรูปทรงโค้งแบบคันธนู (bow shape) อันเป็นพัฒนาการหนึ่งของฮาร์ปที่เชื่อว่าพัฒนารูปทรงมาจากคันธนู ดังที่ B.Chaintanya Deva ได้กล่าวว่า

> *แนวคิดนี้มีนักวิชาการจำนวนมากให้การสนับสนุนแนวคิดนี้ว่าลักษณะเครื่องดนตรีพิณฮาร์ปนี้มีที่มาจากคันธนู ถึงแม้ว่าจะมีความคิดเห็นจากนักวิชาการท่านอื่นโต้แย้งบ้างก็ตาม* (B.Chaintanya Deva, 1974: 129)

ดังตัวอย่างภาพวาดพิณฮาร์ป อายุช่วงประมาณ 200 ปีก่อนคริสตกาล จากหนังสือ Indian Music และภาพสลักนูนต่ำพิณโค้ง (bowed harp) จาก Mathura ในอินเดีย ประมาณศตวรรษที่ 1 ก่อนคริสตกาล ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 94 พิณฮาร์ปรูปทรงโค้ง ช่วงประมาณ 200 ปีก่อนคริสตกาล
ที่มา: หนังสือ Indian Music (B.Chaintanya Deva, 1974: 128)



ภาพที่ 95 ภาพสลักนูนต่ำพิณโค้ง (bowed harp) จาก Mathura ช่วงศตวรรษที่ 1 ก่อนคริสตกาล
ที่มา: หนังสือ The Cultural Blackground of Indonesian Music (J. Kunst, 1949: 32)

นอกจากหลักฐานต่าง ๆ ข้างต้นแล้ว ยังพบเครื่องดนตรีวีณาในสมัยพระเวทว่ามีอยู่หลายชิ้น ดังที่ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ได้กล่าวถึงชื่อเครื่องดนตรีวีณาที่ปรากฏในสมัยพระเวท คือ (1) พนะวีณา (2) การะการิ (3) กันทะวีณา (4) อปฆติละ (5) โคธะและ (6) ศตตันตริวีณา (หรือมหาวีณา กาตยะยานีวีณา) (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2544: 20) ซึ่งสอดคล้องกับ B.Chaintanya Deva ที่ได้กล่าวถึงชื่อเครื่องดนตรีวีณาในคัมภีร์พระเวทไว้ว่า

> *อารยธรรมคัมภีร์พระเวทได้ให้ข้อมูลวีณาในลักษณะ พนะวีณา (bana veena) กันธะวีณา (kanda veena) โกธะ (godha) ซึ่งทั้งหมดนี้อาจเป็นความหลากหลายของพิณ (ฮาร์ป)* (B.Chaintanya Deva, 1974: 96)

ในขณะที่ S.Krishnaswamy ได้อธิบายวีณาที่ปรากฏในพระเวทไว้ว่า

> *วีณาหลายชนิดเป็นเครื่องดนตรีที่ถูกกล่าวถึงในวรรณกรรมพระเวทนั้น เช่น vana, alabu veena, vakra veena, kapisirsha, maha veena, chala veena, pichoda, kanda veena เป็นต้น*
>
> (S.Krishnaswamy, 1965: 22)

ส่วน Swarn Lata ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีวีณาที่ปรากฏในพระเวทสามารถสรุปได้ดังนี้

> *talluck Veena*
> *kand Veena*
> *pichhora*
> *alabu Veena*
> *kapisheerash Veena* (Swarn Lata, 2013: 13)

โดย Swarn Lata กล่าวเพิ่มเติมว่า นอกจากวีณาที่เป็นเครื่องดนตรีแล้ว ยังมีวีณาอีกประเภทที่เรียกว่า “gatra veena” เป็นลักษณะขับร้อง ถือเป็นดนตรีที่มีความสำคัญมากในยุคพระเวท (Swarn Lata, 2013: 13) จากความเห็นต่าง ๆ ข้างต้น สามารถสรุปเครื่องดนตรีวีณาที่ปรากฏในยุคพระเวทตามความเห็นของนักวิชาการได้ดังตารางต่อไปนี้

ลำดับ	ผู้ให้ความเห็น	ชื่อเครื่องดนตรีวีณาในยุคพระเวท
1	เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี	1. พนะวีณา 2. การะการิ 3. กันทะวีณา 4. อปฆติละ 5. โคธะ 6. ศตตันตริวีณาหรือมหาวีณาหรือกาตยะยานีวีณา (katyayani vina)
2	B.Chaintanya Deva	1. bana veena 2. kanda veena 3. gohha
3	S.Krishnaswamy	1. vana 2. alabu veena 3. vakra veena 4. kapisirsha 5. maha veena 6. chala veena 7. pichoda 8. kanda veena
4	Swarn Lata	1. talluck veena 2. kand veena 3. pichhora 4. alabu veena 5. kapisheerash veena 6. gatra veena

ตารางที่ 4 ตารางสรุปการให้ความเห็นด้านชื่อเครื่องดนตรีวีณาในยุคพระเวท

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

จากตารางข้างต้นนี้ การให้ข้อมูลของนักวิชาการต่างมีทั้งตรงกัน คล้ายคลึงและแตกต่างกันในบางรายชื่อ สามารถสรุปรายชื่อเครื่องดนตรีวีณาในยุคพระเวทได้จำนวน 14 รายชื่อดังนี้

ลำดับ	ชื่อเครื่องดนตรีวีณาในยุคพระเวท
1	พนะวีณา (bana veena)
2	การะการิ
3	กันทะวีณา (kanda veena/ kand veena)
4	อปฆติละ
5	โคธะ (gohha)
6	ศตตันตริวีณา หรือมหาวีณา และกาตยะยานีวีณา (katyayani vina)/ maha veena
7	vana
8	alabu veena
9	vakra veena
10	kapisirsha/ kapisheerash veena
11	chala veena
12	pichoda/ pichhora
13	talluck veena
14	gatra veena

ตารางที่ 5 ตารางสรุปชื่อเครื่องดนตรีวีณาในยุคพระเวท
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

จากรายชื่อทั้งหมดนี้ปรากฏข้อมูลรายละเอียดเครื่องดนตรีวีณาบางส่วน ดังคำอธิบายถึงเครื่องดนตรีวีณาจากนักวิชาการและเอกสารต่าง ๆ ต่อไปนี้ คำอธิบายของ Francoise ‘Nalini’ Delvoye ที่กล่าวไว้ว่าเครื่องดนตรีวีณา “vakra veena” และเครื่องดนตรีวีณา “alabu veena” ตามที่ S.Krishnaswamy และ Swarn Lata ได้ให้ความเห็นไว้นั้น จัดเป็นเครื่องดนตรีวีณาคนละ

ประเภทกัน โดยคำว่า “vakra” คือวีณาลักษณะโค้ง (crooked) และคำว่า “alabu” เป็นวีณาที่มีลูกน้ำเต้า (gourd) (Francoise ‘Nalini’ Delvoye , 2010: 374) รวมถึงคำอธิบายเครื่องดนตรีวีณาที่ระบุว่าเป็นประเภทพิเศษของเครื่องดนตรีสำหรับผู้หญิงคือ pichoda veena และ kanda veena หรือกันธะวีณานั่นเอง โดย S.Krishnaswamy ได้อธิบายไว้ว่า ในแต่ละส่วนของเครื่อง 2 ชิ้นนี้ประกอบด้วย ส่วนหัวและส่วนคอ (sira) ส่วนกระพุ้ง (udara) ส่วนสะท้อนและขยายเสียงของเครื่องดนตรี (ambhana) สาย (tantu) และไม้ดีด (vadanakona) (S.Krishnaswamy, 1965: 22) รวมทั้งเครื่อง pichoda veena และ kanda veena นี้ยังเป็นเครื่องดนตรีบุกเบิกของวีณาประเภท stick zither ในยุคต่อ ๆ มา (E.Wersma-Te Nijenhuis, 1970: 80) นอกจากนี้ ยังปรากฏข้อมูลเครื่องดนตรีศตตันตริวีณา ที่มีการอธิบายไว้ในคัมภีร์พระเวทว่าเป็นวีณาที่ประกอบด้วยสายจำนวนหนึ่งร้อยสายและมีหลายชื่อเรียกด้วยกัน เช่น มหาวีณาและกาตยะยานีวีณา เป็นต้น (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2544: 20) ในขณะที่ S.Krishnaswamy กล่าวไว้ว่าเครื่องดนตรีลักษณะเดียวกันกับศตตันตรินี้มีอีกเครื่องชื่อว่า “vana” มีลักษณะเหมือนกับฮาร์ป (S.Krishnaswamy, 1965: 22) และจัดอยู่ในประเภทฮาร์ปเพราะมีโครงสร้างที่ส่วนคอ[9] ของเครื่องถูกประกอบเข้ากับลำตัว[10] ซึ่งยืนยันชัดเจนว่าไม่ใช่เครื่องประเภท board zither เพราะเครื่องดนตรี board zither จะมีการขึงสายบนลำตัวและไม่มีส่วนคอ (E.Wersma-Te Nijenhuis, 1970: 78)

ส่วนเครื่องกาตยะยานีวีณา (katyayani vina) นี้ เป็นคำที่พบในคัมภีร์และมีความเก่าแก่มากอีกชิ้นหนึ่ง อีกทั้งยังรู้จักกันในอีกชื่อว่า “kanana” จากพจนานุกรมดนตรีฮินดูสถานในงานของ Roya Caudhuri, Vimalakanta กล่าวไว้ว่า “*kanana มีความเหมือนกับวีณา 100 สาย ที่ถูกอ้างถึงในคัมภีร์และมักเรียกว่า “katyayani vina” โดยในสมัยก่อน kanana ใช้ 40-42 สายแต่ปัจจุบันใช้สายมากกว่า เหมือนอย่างเปียโน บริเวณลำตัวคล้ายกับกล่องไม้ และดีดสายด้วยนิ้วหรือไม้ 1 คู่ และในบางครั้งถูกเรียกว่า svarmandala*” (Roya Caudhuri, Vimalakanta, 2000: 172)

นอกจากนี้ ยังสามารถเรียกชื่ออื่น ๆ ของเครื่อง “kanana” ได้อีก 3 คำคือ (1) suramanjari (2) suramandala หรือ (3) svaramandala (Roya Caudhuri, Vimalakanta, 2000: 181) โดยคำอธิบายนี้ตรงกับแนวคิดของ S.Krishnaswamy ที่กล่าวว่า เครื่องดนตรี “kanana” นั้นเป็นเครื่องดนตรีประเภทเดียวกันกับ swaramandal ดังที่ปรากฏเครื่องดนตรีวีณาในลักษณะวีณารูปทรงโค้ง

[9] ส่วนคอ (neck) เรียกว่า danda (E.Wersma-Te Nijenhuis, 1970: 78)

[10] ส่วนลำตัว (body) เรียกว่า suna (E.Wersma-Te Nijenhuis, 1970: 78)

บนงานประติมากรรมอินเดียโบราณเรื่อยมาจนถึงศตวรรษที่ 7 และมีพัฒนาการของเครื่อง (1) katyayana veena (2) swaramandal (3) mattakokila ในรูปแบบวีณารูปทรงโค้งดั้งเดิม (S.Krishnaswamy, 1965: 26) จากข้อมูลของเครื่องดนตรีศตตันตริวีณาในพระเวทนั้น สามารถสรุปคำเรียกชื่อของเครื่องดนตรีชิ้นนี้ดังตารางต่อไปนี้

ผู้เขียน	ชื่อเครื่องดนตรี	ชื่ออื่น ๆ
เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี	ศตตันตริวีณา (satatantri veena)	1. มหาวีณา 2. กาตยะยานีวีณา (katyayani vina)
Roya Caudhuri, Vimalakanta	kanana	1. kanana 2. svarmandala (svaramandala) 3. suramanjari 4. suramandala
S.Krishnaswamy	swaramandal	1. katyayani vina 2. mattakokila

ตารางที่ 6 ตารางสรุปการเรียกชื่อเครื่องดนตรีศตตันตริวีณา (sattatantri vina)
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

จากตารางข้างต้นจะเห็นว่าคำเรียกชื่อของศตตันตริวีณานั้น สามารถเรียกได้หลายแบบ นอกจากนี้ ภาพตัวอย่างลักษณะเครื่องดนตรี swaramandal ที่พบได้ในปัจจุบัน มักจะมีรูปร่างเหมือนสี่เหลี่ยมคางหมู ใช้วิธีการยกขึ้นดีด (เป็นเครื่องดนตรีที่ปรากฏในเอกสารประมาณศตวรรษที่ 15) ซึ่งไม่ใช่ลักษณะเครื่องดนตรีที่ใช้ในยุคพระเวทและในบางครั้งอาจระบุว่าเป็นเครื่องดนตรี “santoor” ในยุคสมัยใหม่ หรืออาจหมายถึงเครื่องดนตรีประเภทขิม (dulcimer) ของแคชเมียร์ ซึ่งรูปแบบที่ปรากฏนี้จัดเป็นประเภท board zither และพบในยุคหลัง จึงสันนิษฐานได้ว่า ลักษณะเครื่องดนตรีดังกล่าวปรากฏชัดเจนในยุคหลังจากช่วงที่ 2 ยุคหลังพระเวทมาแล้ว จึงไม่สอดคล้องกับคำอธิบายถึงเครื่องดนตรีชิ้นนี้ในยุคพระเวทที่นักวิชาการหลายท่านกล่าวว่าเป็นเครื่องดนตรีวีณาทรงโค้งหรือรูปฮาร์ปที่ได้กล่าวไปแล้วในตอนต้น ดังตัวอย่างภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 96 ภาพ svaramandal
ที่มา: หนังสือ Indian Music (B.Chaintanya Deva, 1974: 131)

ส่วนอีกคำหนึ่งที่ปรากฏการอธิบายในคัมภีร์นาฏยศาสตร์คือคำว่า “gatra veena” โดยระบุว่าหมายถึงเครื่องดนตรีร่างกายหรือตรงกับคำว่า “throat instrument (mitatru karuvi)” หรือ “body instrument” เพราะร่างกายมนุษย์นั้นถือเป็นเครื่องดนตรีอย่างหนึ่ง โดย Bonnie C. Wade อธิบายว่า ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ระบุชัดเจนว่า “gatra veena” นี้ หมายถึง “ผู้ขับร้อง” (Reis Flora, 2000: 321, 327) ดังนั้น คำนี้ถึงแม้จะมีคำว่าวีณาเป็นส่วนประกอบของชื่อนั้นก็ตาม แต่มิได้หมายถึงเครื่องดีด เหมือนชื่อเครื่องดีดวีณาอื่น ๆ แต่อย่างใด แต่กลับมีความหมายถึงเสียงของดนตรีชนิดหนึ่งที่มาจากร่างกายมนุษย์

นอกจากนี้ ข้อมูลชื่อเครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่ยังไม่ได้กล่าวถึงในบรรดา 14 รายชื่อนี้ ไม่ปรากฏการให้ข้อมูลว่าเป็นเครื่องดนตรีลักษณะใด นอกจากมีความเห็นตรงกันดังที่ได้อธิบายไว้ข้างต้นว่าลักษณะของพิณที่พบในคัมภีร์พระเวทเป็นพิณในลักษณะฮาร์ปหรือพิณลักษณะโค้งเป็นหลัก (Coomaraswamy, 1930: 244)

นอกจากข้อมูลลักษณะพิณฮาร์ปหรือพิณทรงโค้งตามคำอธิบายในยุคพระเวทแล้ว ยังปรากฏในหลักฐานด้านวรรณกรรมของชาวทมิฬ (Tamil) และหลักฐานด้านประติมากรรมในช่วงศตวรรษที่ 3 ก่อนคริสตกาลที่กล่าวถึงเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่ง ว่ามีการใช้ในกลุ่มชาวดราวิเดียน ทางตอนใต้ของอินเดียและเรียกเครื่องดนตรีชิ้นนี้ว่า “yazh” อีกทั้งมีการใช้งานอย่างแพร่หลายในอินเดียโบราณ (S.Krishnaswamy, 1965: 13-14) และมีการระบุชัดเจนว่าเป็นเครื่องสายประเภทฮาร์ป (P. Sambamoorthy, 1959: 371) ดังภาพตัวอย่างเครื่องดนตรี yazh ต่อไปนี้



ภาพที่ 97 เครื่องดนตรี “yazh”ของชาวดราวิเดียนที่กล่าวถึงในวรรณกรรมชาวทมิฬโบราณ
ที่มา: http://travel.bhushavali.com/2012/10/rare-musical-instruments.html
สืบค้นวันที่ 10 สิงหาคม 2560

รวมถึงหลักฐานด้านวรรณกรรมของชาวทมิฬ (Tamil) ที่ปรากฏข้อมูลพิณที่มีความแตกต่างกันมากกว่า 30 ชนิด และสามารถระบุจำนวนสายของพิณที่ต่างกันได้ว่ามีทั้ง 21 สาย 19 สาย 14 สาย และ 7 สายตามลำดับ (Bonnie C. Wade, 2000: 320, 327) โดย P. Sambamoorthy ได้อธิบายเพิ่มเติมไว้ว่างานประติมากรรมเครื่องดนตรีพิณนั้นถูกพบในหลายแห่ง เช่น (1) Amaravati, (2) Nagarjuna Konda (3) Sanchi (4) Barhut และอีกหลาย ๆ แห่ง โดยพิณฮาร์ป 14 สายนี้แบ่งการตั้งสายออกเป็น 2 กลุ่ม ๆ ละ 7 สาย โดยแต่ละกลุ่มตั้งเสียงคนละบันไดเสียงกัน (P. Sambamoorthy, 1959: 371) ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 98 ประติมากรรม Sanchi ปรากฏพิณฮาร์ปขนาด 14 สาย
ที่มา: A Dictionary of South Indian Music and Musicians Volume II (G-K)
(P. Sambamoorthy, 1959: 208.2)

นอกจากหลักฐานข้างต้นแล้ว ยังมีการอธิบายที่มาของวีณาโบราณว่ามีความคล้ายคลึงกับเครื่องดนตรีที่ใช้ในอียิปต์โบราณและตะวันออกกลาง ด้วยหลักการพิจารณาทางภาษาที่ใช้เรียกชื่อเครื่องดนตรีวีณา ดังที่ Curt Sachs ได้อธิบายอิทธิพลอียิปต์กับเครื่องดนตรีวีณาไว้นั้น สามารถสรุปได้ว่า สิ่งที่โดดเด่นที่สุดของการอธิบายเพื่อยืนยันความมีอิทธิพลวัฒนธรรมอียิปต์ในเครื่องดนตรีวีณาของอินเดียโบราณคือ การสะกดคำของคำว่า “vina”นั้น ไม่ใช่ลักษณะภาษาอินเดีย ด้วยวิธีการสะกดคำที่มีตัวอักษร “n” และไม่มีตัวอักษร “r” นำหน้า จึงนำไปสู่ความเป็นไปได้ว่าคำว่า “vina” มาจากคำว่า “vin” ในภาษาอียิปต์ (Curt Sachs, 1940: 152, 224) โดยในความเห็นนี้มีความสอดคล้องกับภาพหลักฐานเครื่องดนตรีพิณฮาร์ปจาก Sharahat ในช่วงศตวรรษที่ 2 ก่อนคริสตกาล ซึ่งมีลักษณะเครื่องดนตรีพิณทรงฮาร์ปอย่างเครื่องสายของชาวอียิปต์ที่เรียกว่า shoulder harp ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 99 ภาพสลักนูนต่ำรูปพิณฮาร์ป (arched harp) และกลอง (drum)
จาก Sharahat ราวศตวรรษที่ 2 ก่อนคริสตกาล

ที่มา: The History of Musical Instruments (Curt Sachs, 1940: 160.1)



ภาพที่ 100 ลักษณะเครื่องดนตรี shoulder harp (เครื่องสายของชาวอียิปต์)

ที่มา: The History of Musical Instruments (Curt Sachs, 1940: 96.1)



ภาพที่ 101 รูปปั้นนักดนตรีถือพิณฮาร์ปทรงโค้ง ช่วงระยะเวลาราวศตวรรษที่ 1 ก่อนคริสตกาล
ที่มา: https://www.pinterest.com/pin/338544096968448378/ สืบค้นวันที่ 17 สิงหาคม 2560

อย่างไรก็ตาม การศึกษาการปรากฏของข้อมูลพิณจากหลักฐานต่าง ๆ ทั้งงานประติมากรรมและภาพวาดต่าง ๆ ทางศาสนานั้น เป็นการอธิบายลักษณะและพัฒนาการของเครื่องดนตรีวีณาในช่วงยุคดั้งเดิมจนถึงยุคพระเวทได้เป็นอย่างดี ดังที่มักพบว่าลักษณะของวีณาในยุคนี้ เหมือนกับพิณฮาร์ปในรูปทรงโค้งคันธนู ซึ่งเป็นลักษณะที่สำคัญมากที่สุดในยุคเริ่มแรกของอินเดีย (S.Krishnaswamy, 1965: 35) มีกล่องเสียงเป็นรูปทรงเรือ จัดอยู่ในประเภทฮาร์ปเป็นลักษณะ bow harp หรือ arched harp ตามการจำแนกประเภทเครื่องดนตรี สามารถเล่นได้ทั้งผู้ชายและผู้หญิง อีกทั้งยังมักปรากฏวีณาลักษณะดังกล่าวบนงานประติกรรมจำนวนมากในหมู่บ้านทางตอนกลางของอินเดีย (S.Krishnaswamy, 1965: 25)

นอกจากข้อมูลหลักฐานต่าง ๆ ที่แสดงถึงลักษณะเครื่องดนตรีวีณาในยุคนี้แล้ว ข้อมูลด้านความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมอื่น ๆ ในยุคเดียวกัน ที่ส่งผลต่อวัฒนธรรมเครื่องดนตรีพิณในยุคนี้ก็มีความสำคัญ ดังนั้น องค์ประกอบที่สามารถแสดงลักษณะเครื่องดนตรีวีณาแห่งยุคนี้ประกอบด้วยข้อมูล 3 ส่วนคือ

ส่วนที่ 1 ข้อมูลจากหลักฐานต่าง ๆ

ส่วนที่ 2 ความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมอื่นที่อยู่ร่วมยุคสมัย เช่น การกล่าวถึงอารยธรรมของชาวทมิฬ ซึ่งเป็นชาวพื้นเมืองเดิมของอินเดีย การใช้ภาษาและรวมถึงหลักฐานเครื่องดนตรีอียิปต์ที่อยู่ร่วมยุคสมัยกัน

ส่วนที่ 3 รูปแบบการพัฒนาทางดนตรีแห่งยุคพระเวทมีรูปแบบพัฒนาการทางดนตรีที่ไม่มากนัก เพราะทุกอย่างในทางดนตรีมักใช้กับศาสนาเป็นหลัก นั่นหมายความว่า นัยแห่งการใช้

งานนั้นสัมพันธ์กับขนบธรรมเนียมประเพณีต่าง ๆ ในวัฒนธรรมอินเดีย (Reginald และJamila Massey, 1986: 131) จึงทำให้เห็นภาพอัตลักษณ์เครื่องดนตรีพิณแห่งยุคนี้ในลักษณะเดียวกันอย่างชัดเจน ดังตารางสรุปลักษณะและประเภทเครื่องดนตรีวีณาที่พบในช่วงที่ 1 ยุคดั้งเดิมจนถึงยุคพระเวทต่อไปนี้

ลำดับ	ลักษณะเครื่องดนตรีที่พบ	ประเภทเครื่องดนตรี
1	วีณาทรงฮาร์ป	bow harp หรือ arched harp
2	วีณาทรงโค้ง (vakra veena)	bow harp หรือ arched harp
3	วีณาที่มีกล่องเสียงเป็นผลน้ำเต้า (alabu veena)	วีณาที่เป็นได้ทั้ง stick zither/bar zither และ resonated bow
4	วีณาที่หมายถึงการขับร้อง (grata veena)	ปรากฏคำว่า “วีณา” แต่ใช้ในความหมายของการขับร้อง
5	วีณาคล้ายเครื่องสายอียิปต์	shoulder harp (ความโค้งน้อยกว่าและมีคานขึงสายยื่นออกมาจากแผ่นหนังที่คลุมกล่องเสียง)
6	วีณาจำนวน 100 สาย ศตตันตริวีณา (sattatantri vina) vana	1. รากมาจากรูปทรง bow–shaped vina (S.Krishnaswamy, 1965: 26) และเป็นเครื่องประเภทฮาร์ป (E.Wersma-Te Nijenhuis, 1970: 78) 2. ประเภท board zither (E.Wiersma-Te Nijenhuis, 1970: 74) (ลักษณะนี้พบในยุคหลัง)

ตารางที่ 7 ตารางสรุปลักษณะและประเภทเครื่องดนตรีวีณาที่พบในช่วงที่ 1 (ยุคดั้งเดิมจนถึงยุคพระเวท)

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

ช่วงที่ 2 ยุคหลังพระเวท

ลักษณะพื้นฐานยุคหลังพระเวท

ยุคหลังพระเวทนี้เป็นยุคที่มีระยะเวลาหลายศตวรรษ พร้อมทั้งมีการผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนผู้ครอบครองและผู้มีอิทธิพลของอาณาจักร จึงส่งผลให้สภาพสังคมและวัฒนธรรมในแต่ละสมัยในยุคนี้ มีความแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด โดยในช่วงยุคหลังพระเวทสามารถแบ่งออกเป็น 3 ช่วงเวลาดังนี้

ระยะที่ 1 สมัยมหากาพย์ (1000 - 500 ปีก่อนคริสตกาล)

สมัยมหากาพย์นั้นมีอาณาจักรกำเนิดใหม่ในบริเวณแม่น้ำคงคา มีราชาเป็นผู้ปกครองแบบราชาธิปไตย อยู่ในฐานะสมมุติเทพ เช่น อาณาจักรมคธ เป็นต้น มีการแบ่งวรรณะที่ชัดเจนออกเป็น 4 วรรณะคือ พราหมณ์ กษัตริย์ แพศย์ ศูทร นอกจากนี้ ในด้านความเจริญของเศรษฐกิจ ได้มีการติดต่อค้าขายทางเรือกับอาณาจักรต่าง ๆ เช่น เมโสโปเตเมีย อียิปต์ อาราเบีย เป็นต้น

ด้านวรรณกรรมที่สำคัญของยุคนี้มี 2 มหากาพย์คือ มหาภารตะยุทธชื่อว่า “ภควัทคีตา” เป็นการทำสงครามระหว่างตระกูลปาณฑพและเการพ ซึ่งในวรรณกรรมนี้ได้มีการสอดแทรกแนวคิด คำสอนในเรื่องบทบาทหน้าที่ของคนในสังคม และอีกหนึ่งมหากาพย์คือ “รามายณะ” ที่สะท้อนให้เห็นการแบ่งชนชั้นวรรณะและการขยายอาณาเขตพื้นที่ของชาวอารยันไปทางตอนใต้ที่ทำสงครามปราบชาวดราวิเดียนอีกด้วย

ระยะที่ 2 สมัยจักรวรรดิ (321 ปีก่อนคริสตกาล - ค.ศ. 220)

สมัยจักรวรรดินั้นเป็นช่วงเวลาที่แคว้นมคธและแคว้นโกศล ซึ่งเป็นอาณาจักรทางตอนเหนือเกิดความเข้มแข็ง โดยในแคว้นมคธนั้น มีผู้นำคือพระเจ้าพิมพิสารซึ่งเป็นผู้ปกครองเมือง มีการขยายอาณาบริเวณในแถบลุ่มแม่น้ำคงคา พร้อมกับเป็นยุคสมัยที่เกิดคัมภีร์อุปนิษัทที่มีความเชื่อว่า “พระพรหม”เป็นเทพเจ้าสูงสุด สามารถควบคุมทุกชีวิตในโลกมนุษย์ได้ วิญญาณมนุษย์มีการเวียนว่ายตายเกิด มนุษย์จึงต้องมีความพยายามในการหลีกหนีการเวียนว่ายตายเกิดเพื่อไปสู่นิพพานให้ได้ ด้วยความคับข้องดิ้นรนของมนุษย์นี้ จึงทำให้เกิดศาสนาใหม่ขึ้น 2 ศาสนาคือ ศาสนาพุทธและศาสนาเชน

ส่วนแคว้นโกศลนั้น มีการขยายอำนาจการปกครองไปยังบริเวณตะวันตกเฉียงเหนือของอินเดีย ต่อมาได้ถูกรุกรานจากชาวเปอร์เซีย จนราวต้นศตวรรษที่ 3 ก่อนคริสตกาลได้ถูกกรีกรุกราน

โดยมีพระเจ้าอเล็กซานเดอร์มหาราชแห่งมาซิโดเนีย ได้ยกทัพมารุกรานและเข้ายึดครองตอนเหนือของอินเดีย จากการถูกครอบครองในครั้งนี้ ส่งผลให้อินเดียได้รับอิทธิพลการเขียนอักษรอารบิกจากชาติเปอร์เซีย

ต่อมาเกิดจักรวรรดิเมารยะ นำโดยราชวงศ์โมริยะ (เมารยะ) ได้ทำการยึดแคว้นมคธ และแผ่กระจายอำนาจไปทั่วทุกทิศ มีกษัตริย์องค์แรกคือ พระเจ้าจันทรคุปต์ รวมถึงมีกษัตริย์ที่มีชื่อเสียงมากในยุคนี้ คือพระเจ้าอโศกมหาราช โดยพระองค์ได้ใช้หลักการปกครองที่ได้จากคัมภีร์อรรถศาสตร์ (เกาฏิลยะ) จึงแสดงให้เห็นได้ว่า กษัตริย์ทรงมีอำนาจสูงสุดในการบริหารราชการ ตรากฎหมาย ศาล การทหาร จนในที่สุดพระเจ้าอโศกมหาราชได้เปลี่ยนพระองค์เองมานับถือศาสนาพุทธ จากนั้นราชวงศ์โมริยะนี้ได้สิ้นสุดอำนาจลงเมื่อประมาณ 186 ปีก่อนคริสตกาล

ระยะต่อมาในช่วง ค.ศ. 1 เป็นสมัยกุษณะ-อันธระ คือกลุ่มกุษาณะ ซึ่งเป็นพวกเร่ร่อน ได้เข้าปกครองตอนเหนือของอินเดีย ใช้เวลาประมาณ 200 ปีก่อนคริสตกาลถึง ค.ศ. 320 โดยมีกษัตริย์องค์สำคัญคือ พระเจ้ากนิษกะ ปกครองดินแดนในแคว้นคันธาระ ทรงนับถือศาสนาพุทธนิกายมหายาน อีกทั้งยังทรงโปรดให้มีการจารึกคำสอนของพระพุทธเจ้าลงบนแผ่นทอง รวมถึงการสั่งให้มีการทำสังคยานาพระไตรปิฎกเกิดขึ้นเป็นครั้งที่ 4

ระยะที่ 3 สมัยคุปตะ (ค.ศ. 320-550)

สมัยคุปตะ ถือได้ว่าเป็นยุคทองแห่งศิลปะวรรณคดี อันเป็นสัญลักษณ์โดดเด่นของศาสนาฮินดูทางตอนเหนือ ในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 4 พระเจ้าจันทรคุปต์ที่ 1 ได้ตั้งราชวงศ์คุปตะขึ้นที่เมืองปัตลีบุตร โดยมีพระโอรสชื่อ พระจักรพรรดิสมุทรคุปตะและได้แผ่ขยายดินแดนออกไปกว้างขวาง พระองค์ทรงสนับสนุนศิลปะและให้ความอุปถัมภ์ค้ำจุนกิจการดนตรี และนอกจากพระองค์จะให้การสนับสนุนงานด้านศิลปะเป็นอย่างดีแล้ว พระองค์ยังทรงเป็นนักดนตรีวีณาที่มีพระปรีชาสามารถเป็นอย่างดียิ่ง (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2544: 22) ส่งผลให้มีศิลปินและคีตกวีเกิดขึ้นมากมายในยุคนี้ อย่างเช่น กาลิทาส ผู้แต่งเรื่องศกุลตลา เป็นต้น

ในด้านสังคมบ้านเมือง สมัยคุปตะนี้มีการปกครองเป็นลักษณะการกระจายอำนาจไปตามท้องถิ่นต่าง ๆ รวมถึงความเจริญรุ่งเรืองด้านการค้าขายกับชาติในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เป็นอย่างมาก สำหรับทางด้านภาษาหลักที่ใช้ในสมัยนี้ คือ ภาษาสันสกฤต ที่กำหนดให้เป็นภาษาราชการและเป็นภาษาสำหรับผู้รู้หนังสือ อีกทั้งในยุคนี้เกิดหนังสือเรื่องกามสูตร ซึ่งเป็นการชี้ให้เห็นถึงความสำคัญ

ในชีวิตคู่และเรื่องเพศสัมพันธ์ จากนั้นตั้งแต่ ค.ศ. 700 เป็นต้นมา พุทธศาสนาได้ถูกแทนที่ด้วยอิทธิพลของศาสนาฮินดูและต่อมาใน ค.ศ.ที่ 10 พื้นที่ที่ปกครองด้วยฮินดูนั้น ได้ถูกชาวอาหรับรุกราน ซึ่งเป็นชนเผ่าเติร์กที่นับถือศาสนาอิสลาม จากนั้น เมื่อเกิดการรุกรานเข้ามาแล้ว ยังบังคับให้ชนพื้นเมืองนี้จากที่เคยนับถือศาสนาฮินดูให้เปลี่ยนมานับถือศาสนาอิสลามแทน พร้อมกับตั้งศูนย์กลางอำนาจอยู่ที่เมืองเดลี จนในที่สุดชาวเติร์กได้ปราบชาวฮินดูทางภาคเหนือของอินเดีย แล้วก่อตั้งอาณาจักรสุลต่านแห่งเดลีขึ้น กล่าวโดยสรุปก็คือ อิทธิพลทางศาสนาในช่วงสมัยคุปตะนั้น ช่วงแรกของยุคมีศาสนาฮินดูเป็นอิทธิพลหลัก ส่วนในช่วงหลังได้เปลี่ยนจากอิทธิพลฮินดูมาเป็นอิทธิพลจากศาสนาอิสลามนั่นเอง

จากข้อมูลลักษณะพื้นฐานของยุคหลังพระเวทนี้ แสดงให้เห็นลักษณะของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมของอินเดีย โดยมีอิทธิพลหลักจากศาสนาที่แผ่เข้ามาและรวมถึงอำนาจผู้ปกครองจากชาติต่าง ๆ ที่เข้ามาครอบครองอินเดีย อันเป็นสองปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อสิ่งต่าง ๆ ตลอดจนศิลปวัฒนธรรมที่ปรากฏในสังคมอินเดียยุคนั้น ๆ เช่น ช่วงที่ 1 สมัยมหากาพย์ เป็นยุคแห่งศาสนาฮินดูซึ่งยังคงความเชื่อแบบเดิมจากยุคดั้งเดิมและยุคพระเวท ประกอบกับมีความเจริญด้านเศรษฐกิจการค้าขายที่ติดต่อกับอาณาจักรเมโสโปเตเมีย อียิปต์และอารเบีย จึงส่งผลให้ปรากฏรูปแบบทางวัฒนธรรมบนพื้นฐานกรอบศาสนาฮินดูและอียิปต์โบราณเป็นหลัก ส่วนช่วงที่ 2 สมัยจักรวรรดิ เป็นช่วงสมัยที่มีความเปลี่ยนแปลงทางศาสนาและผู้ปกครองเมืองอย่างต่อเนื่อง โดยแบ่งออกเป็น 4 ระยะดังตารางต่อไปนี้

ตารางสรุปลักษณะพื้นฐานของยุคช่วงที่ 2 สมัยจักรวรรดิ				
ระยะที่	**แคว้น/สมัย/**	**ผู้ปกครอง/ผู้นำ**	**ชนชาติ**	**เกิดศาสนาหลัก/ อิทธิพลวัฒนธรรม**
1	แคว้นมคธ	พระเจ้าพิมพิสาร	อินเดีย	พุทธ /เชน
2	แคว้นโกศล	พระเจ้าอเล็กซานเดอร์มหาราช แห่งมาซิโดเนีย	เปอร์เซีย กรีก	อารบิก
3	ราชวงศ์โมริยะ (เมารยะ)	องค์แรก: พระเจ้าจันทรคุปต์ องค์ที่มีชื่อเสียง: พระเจ้าอโศกมหาราช	อินเดีย	พุทธ
4	กุษณะ-อันธระ	เจ้ากนิษกะ	อินเดีย	พุทธ

ตารางที่ 8 ตารางสรุปลักษณะพื้นฐานยุค ช่วงที่ 2 สมัยจักรวรรดิ

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

จากตารางข้างต้นเป็นการสรุปภาพรวมวัฒนธรรม ในสมัยจักรวรรดินี้ ศาสนาพุทธเป็นศาสนาที่เจริญรุ่งเรืองมาก ซึ่งมีเพียงช่วงระยะเวลาแคว้นโกศลที่ถูกรุกรานโดยชาวเปอร์เซียและกรีก จึงส่งผลให้สังคมและศาสนาในช่วงนั้นมีลักษณะเป็นอิทธิพลวัฒนธรรมจากอารบิกและเปอร์เซียผสมเข้ามาในอินเดีย

ลักษณะดนตรีและเครื่องดนตรีวีณาที่ปรากฏในยุคหลังพระเวท

จากเรื่องราวลักษณะพื้นฐานของสังคมในยุคนี้ที่กล่าวแล้วนั้น นับได้ว่าช่วงยุคหลังพระเวทนี้เป็นช่วงสมัยที่สำคัญต่อการศึกษาประวัติและวิวัฒนาการดนตรีอินเดีย เพราะเป็นยุคทองแห่งศิลปวิทยาการของอินเดีย ศิลปะหลายแขนงมีการพัฒนาเจริญรุ่งเรือง ด้วยการอุปถัมภ์ค้ำจุนอย่างดี โดยกษัตริย์ผู้ปกครองเมืองหรืออาจเรียกได้ว่ายุคนี้เป็นยุคนาฏยศาสตร์ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2544: 22) เพราะหนึ่งในวรรณกรรมที่สำคัญแห่งยุคนี้คือ คัมภีร์นาฏยศาสตร์ โดยภารตะมุนี ดังที่ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ได้กล่าวไว้ว่า คัมภีร์นาฏยศาสตร์นั้นเป็นคัมภีร์ที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับการละคร แต่แอบแฝงด้วยศิลปวิทยาแขนงอื่น ๆ ด้วย และอยู่ในช่วงระหว่าง 200 ปีก่อนคริสต์ศักราชถึงคริสต์ศักราช 200 ดังนั้น เรื่องราวที่ปรากฏเกี่ยวกับดนตรีจึงมีอยู่หลายบทไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการจำแนกเครื่องดนตรี เครื่องสาย เครื่องเป่า เครื่องจังหวะ เพลงและกลอง (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2544: 22-23) จึงเป็นหลักฐานเอกสารชิ้นหนึ่งที่สามารถบอกเล่าเรื่องราวในยุคหลังพระเวทได้เป็นอย่างดี

ลักษณะทางดนตรีสำหรับยุคนี้เครื่องสายประเภทดีดยังคงมีความสำคัญต่อยุค ดังที่ปรากฏภาพกษัตริย์เจ้าสมุทรคุปตะ (Samudragupta) บนเหรียญกษาปณ์สีทองถือเครื่องดนตรีวีณาทรงโค้งจำนวน 7 สาย ซึ่งเรียกเครื่องดนตรีนี้ว่า “parivadini” (S.Krishnaswamy, 1965: 25) โดยบนเหรียญแสดงภาพกษัตริย์นั่งบนพระราชบัลลังก์ ด้วยท่าถือเครื่องดนตรีวีณาทรงโค้ง (ประเภท arched harp) ดังตัวอย่างภาพเหรียญกษาปณ์ต่อไปนี้



ภาพที่ 102 ภาพเจ้าสมุทรคุปตะดีดพิณทรงฮาร์ปบนเหรียญกษาปณ์สีทอง
ที่มา: http://lunaticg.blogspot.com/2014/06/gupta-dynasty-coins-in-spink-auction.html
สืบค้นวันที่ 15 สิงหาคม 2560

โดยนอกจากหลักฐานเหรียญกษาปณ์นี้แล้ว ยังมีเครื่องดนตรีหลายชนิดที่ถูกกล่าวถึงและสันนิษฐานว่ามีการใช้ในยุคคุปตะนี้ ดังที่ S.Krishnaswamy ได้กล่าวไว้ว่ามีเครื่องดนตรีที่ปรากฏในสมัยนี้มีดังนี้ (1) vipanchi vina (พิณ 7 สาย) (2) parivadini (เครื่องที่มี 7 สาย) (3) muraja (ประเภทกลอง) (4) vansa (ขลุ่ย) และ (5) kmsya (ฉิ่ง/ฉาบ) เพราะมักพบภาพประติมากรรมโบราณที่แสดงการแกะสลักตกแต่งที่มีรูปวงดนตรีและเครื่องดนตรีเหล่านี้ อันประกอบด้วย (1) วีณารูปทรงแมนโดลิน (2) กลองขนาดเล็ก (small drums) (3) ฆ้อง (gongs) (4) ฉิ่ง (cymbals) (5) ปี่ (pipes) (6) ขลุ่ย (flutes) (7) กลองที่มีหุ่นทรงหม้อ (pot-drums) (bhanda vadya) (8) กลองคู่ (twin drums) และ (9) กลองสามใบ (triple drums) (S.Krishnaswamy, 1965: 26-27) ดังนั้น จากข้อสันนิษฐานนี้ มีเครื่องดนตรี 2 ชนิดที่ระบุว่ามีสายจำนวน 7 สายคือ vipanchi vina ซึ่งปรากฏในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ที่กล่าวมาแล้วก่อนหน้านี้ และ parivadini ที่หมายถึงเครื่องดนตรีที่มี 7 สาย (Pandit Hindraj Divekar และ Dr. Robin D. Tribhuwan, 2001: 14) ซึ่งสอดคล้องกับ P.Sambaamoorthy ที่กล่าวไว้ว่า เครื่องดนตรี parivadini นั้น เป็นเครื่องดนตรีพิณที่มี 7 สาย (P.Sambaamoorthy, 1959: 346) ในขณะที่คำว่า parivadini จากหนังสือ Concise Classified Dictionary of Hinduism Volume 2 โดย K.V. Soundara Rajan ให้ความหมายไว้ว่า ในตำนานดนตรี เครื่องดนตรี parivadini ถูกใช้ในฐานะเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงกังวานของสายทั้ง 8 สาย โดยคำว่า “parivadi” เป็นที่รู้จักกันในดนตรีแบบแผนแล้วตั้งแต่ก่อนศตวรรษที่ 8 ตามที่พบได้จากจารึก

เกี่ยวกับดนตรีที่ Kudumiamalai Tamilnadu ซึ่งใช้โน้ตและอ้างอิงสัญลักษณ์ของเครื่องดนตรี parivadini นี้ (K.V. Soundara Rajan, 2001: 129) จากลักษณะดังกล่าวจึงเป็นการแสดงให้เห็นความสำคัญของลักษณะเครื่องดนตรีพิณรูปทรงฮาร์ปเป็นรูปแบบสำคัญของยุคนี้

ดังที่ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี อธิบายสนับสนุนความเห็นไว้ว่า *“เครื่องดนตรีประเภทตะตะที่ใช้บรรเลงในสมัยนี้ความสำคัญคงอยู่ที่เครื่องสายประเภทดีด โดยเฉพาะอย่างยิ่งเครื่องดีดรูปทรงฮาร์ป”* (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2544: 23) นอกจากนี้ ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ตามคำอธิบายของท่านภารตะมุนีนั้น กล่าวถึงเครื่องดนตรีวีณา 2 ชนิด กล่าวคือ เครื่องดนตรี vipanci vina และเครื่องดนตรี citra vina ถูกนำไปใช้ประกอบละคร โดย vipanchi vina นั้น ประกอบด้วยสายจำนวน 9 สายและบรรเลงโดยการใช้ไม้ดีด (kona หรือ plectrum) ส่วน citra vina ประกอบด้วยสายจำนวน 7 สายและบรรเลงโดยการใช้นิ้วมือ (P.S.R. Appa Rao และ P. Sri Rama Sastry, 1967: 110) และเป็นเครื่องดนตรีประเภท arched harp (E.Wiersma-Te Nijenhuis, 1970: 80) โดยจากความเห็นนี้เป็นข้อมูลที่ตรงกับข้อมูลที่พบในภาพวาดปูนปั้นจากหนังสือของ B.Chaintanya Deva และภาพปูนปั้นใน Pavaya ศตวรรษที่ 5 จากข้อความของ Bonnie C. Wade ที่อธิบายภาพไว้ว่า ภาพด้านล่างซ้ายเป็นเครื่องดนตรีที่ชื่อว่า citra vina เป็นเครื่องดีดคอสั้นรูปทรงไข่ (ovoid, short-necked lute) ประกอบด้วยลูกบิด (pegs) 7 อัน และภาพด้านล่างขวาคือ vipanchi vina หรือพิณทรงโค้ง (arched harp) (Bonnie C. Wade, 2000: 299) ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 103 ภาพพิณทรงฮาร์ปในวงดนตรี (Kutapa: Gwalior, 3rd Cent. A.D.)
ที่มา: หนังสือ Indian Music (B.Chaintanya Deva, 1974: 129)





vipanchi (บริเวณด้านล่างขวา)



citra vina (บริเวณด้านล่างซ้าย)

ภาพที่ 104 รูปปั้นนูนของผู้รำกับวงดนตรีหญิงใน Pavaya ศตวรรษที่ 5
ที่มา: บทความเรื่อง Visual Sources จากหนังสือThe Garland Encyclopedia of World Music, South Asia: The Indian Subcontinent (Bonnie C. Wade, 2000: 299)

สำหรับเครื่องดนตรี 2 ชิ้นนี้ นอกจากการให้ข้อสันนิษฐานด้านรูปร่าง โครงสร้างและชื่อของเครื่องแล้ว ในเรื่องของการใช้นิ้วหรือไม้ดีดในการบรรเลงนั้นมีนักวิชาการต่าง ๆ ได้แสดงความคิดเห็นต่างกันออกไป ดังที่ Bonne C. Wade ได้กล่าวถึงความเห็นของ Bhasa ซึ่งเป็นผู้เขียนบทละครที่มีชื่อเสียงก่อนศตวรรษที่ 5 ว่าได้กล่าวถึงการเล่นวีณา 2 ชิ้นนี้ด้วยการใช้นิ้ว (fingernail) ดีดเพียงอย่างเดียว รวมถึงการกล่าวถึงนักเขียนสมัยใหม่ที่ได้มีการอ้างข้อมูลการตีความจากคัมภีร์นาฏยศาสตร์ว่าเครื่องดนตรีวีณาที่เป็นรูปทรงโค้ง (arched harp) นั้น บรรเลงได้ทั้งการใช้นิ้วมือเพียงข้างเดียวและการใช้ไม้ดีด (Bonne C. Wade, 2001: 90)

ส่วนการบรรเลงแบบโบราณนั้น มักใช้วงดนตรีแบบแผนบรรเลงประกอบละคร ซึ่งพบการใช้คำว่า“กุตะปะ (kutapa)” เป็นคำโบราณสำหรับการเรียกวงดนตรี เช่น ตะตะกุตะปะ (tata kutapa) อันหมายถึงวงเครื่องสายที่รวมขลุ่ยไว้ในวงด้วย เป็นต้น ด้านขนาดของวงโบราณที่ใช้ในยุคนี้นั้นแบ่งเป็น 2 กลุ่มคือ (1) วงที่มีขนาดเล็กที่สุด ประกอบด้วยนักร้องนำ ลูกคู่ 2 คน ขลุ่ย 2 คน กลองหลักจำนวน 2 คน กลองรอง อีก 2 คน (2) กลุ่มใหญ่จะประกอบด้วยนักร้องจำนวนมาก โดยแบ่งออกเป็นนักร้องชาย 12 คน นักร้องหญิง 12 คน ขลุ่ย 26 คน กลองหลัก 6 คนและกลองรองอีก 3 คน และเครื่องสายหลากหลายรูปแบบที่ถูกนำไปใช้ในวงใหญ่ก็คือ citra vina และ vipanchi vina (S.Krishnaswamy, 1965: 27)

นอกจากนี้ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ได้อธิบายข้อมูลเพิ่มเติมและมีความเห็นที่ความสอดคล้องกันสามารถสรุปได้ว่า จากการจำแนกประเภทเครื่องดนตรีของภารตะมุนีนั้นสามารถแบ่งกลุ่มของเครื่องสายออกตามลำดับความสำคัญในการใช้ประกอบการแสดงคือ กลุ่มเครื่องสายที่ถือเป็นเครื่องหลักคือ จิตรวีณาและวิปัญจิวีณา และอีกกลุ่มในลำดับถัดมาถือเป็นเครื่องรองคือ เครื่องดนตรีโฆษาและกัจฉปิ ดังลักษณะเครื่องดนตรีจากหลักฐานประติมากรรมที่สาญจี ภารหุต (ca. 175 BC) อมราวดี (ca. 200 AD) นาคารชุนกอนดา เหล่านี้เป็นต้น (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2544: 24) ซึ่งตรงกับความเห็นของ E.Wiersma-Te Nijenhuis ที่กล่าวว่า เครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องสายของอินเดียที่ถูกกล่าวถึงในคัมภีร์นาฏยศาสตร์นั้นมีเครื่องหลักคือ vipanchi และ citra และมีเครื่องรองคือ kacchapi และ ghosaka (E.Wiersma-Te Nijenhuis, 1970: 74) อีกทั้งความเห็นนี้ยังสอดคล้องกับความเห็นของ Margaret J. Kartomi ได้อ้างถึงข้อมูลจาก Ghosh Manomohon ที่แปลคัมภีร์นาฏยศาสตร์ในปี 1961 โดยสามารถระบุเครื่องดนตรีแบ่งออกเป็น 4 ชิ้นดังนี้

เครื่องที่ 1 vipanchi (วีณา 7 สาย)

เครื่องที่ 2 citra (วีณา 9 สาย)

เครื่องที่ 3 kacchapi (เครื่องสายที่มี 1 สาย)

เครื่องที่ 4 ghosaka (เครื่องดนตรีประเภท tanpura ที่ใช้เสียง drone)

(Margaret J.Kartomi, 1990: 59)

จากข้อมูลที่กล่าวถึงเครื่องดนตรีวีณาทั้ง 4 ชิ้นคือ (1) vipanchi vina (2) citra vina (3) kacchapi vina (4) ghosaka ข้างต้นนี้ Margaret J. Kartomi ได้ให้ความเห็นในลักษณะเดียวกันว่าเครื่องดนตรีวีณาเหล่านี้มีความเก่าแก่พอ ๆ กับวรรณกรรมรามายณะและมหาภารตะที่อยู่ในช่วงประมาณ 400 ปีก่อนคริสตกาล อาจกล่าวได้ว่า เครื่องดนตรีทั้ง 4 ชิ้นนี้ เป็นลักษณะเครื่องดนตรีที่มีในช่วงต้นของยุคหลังพระเวทที่สังคมในช่วงนั้น ยังคงนับถือศาสนาและวัฒนธรรมฮินดูเป็นหลัก ทำให้เครื่องดนตรีทั้ง 4 ชิ้นนี้มีลักษณะเป็นไปตามกฎของการจำแนกประเภทเครื่องดนตรีของฮินดูที่จัดหมวดหมู่เครื่องดนตรีวีณา (vina) แบ่งออกเป็น 2 ประเภทหลัก ๆ คือ

ประเภทที่ 1 วีณาประเภท bow-harp (vipanchi-vina)

ประเภทที่ 2 วีณาประเภท short-necked ovoid lute (citra-vina)

โดยการระบุถึงลักษณะเครื่องดนตรีทั้ง 4 ชิ้นนี้ ส่วนใหญ่มีความเห็นตรงกัน แต่ในส่วนที่แตกต่างกันคือ การระบุจำนวนสายของวีณาตามแนวข้อมูลที่ Margaret J. Kartomi อ้างอิงจาก Ghosh Manomohon ระบุจำนวนสายของเครื่อง vipanchi vina ว่ามีจำนวน 7 สายและ citra vina ว่าเป็นวีณา 9 สาย (Margaret J.Kartomi, 1990: 59) ในขณะที่ความเห็นท่านอื่น ๆ นั้น ระบุว่า vipanci vina นั้นเป็นวีณา 9 สายบรรเลงด้วยไม้ดีด ส่วน citra vina เป็นวีณา 7 สายบรรเลงด้วยนิ้ว ตามลำดับ ดังนั้น ในส่วนความเห็นการระบุจำนวนสายของเครื่อง vipanchi vina และ citra vina นั้น มีความเห็นแยกออกเป็น 2 กลุ่มอย่างชัดเจน โดย E.Wiersma-Te Nijenhuis ได้กล่าวถึงความเห็นในเรื่องนี้ว่า นักวิชาการบางกลุ่มอธิบายว่า citra นั้นควรบรรเลงด้วยไม้ดีดหรือนิ้วเหมือนกับ vipanchi ในขณะที่บางกลุ่มกล่าวว่า citra ใช้นิ้วบรรเลงและ vipanchi ใช้ได้ทั้งนิ้วและไม้ดีดในการบรรเลง (E.Wiersma-Te Nijenhuis, 1970: 74)

นอกจากเครื่องทั้งสี่ชนิดนี้แล้ว B.Chaintanya Deva ได้ให้ความเห็นเพิ่มเติมว่า นอกจากสี่ชิ้นดังกล่าวแล้วยังปรากฏเครื่องดนตรี saptatantri vina มีจำนวน 7 สายในหลักฐานพงศาวดารเรื่องชาตะ (การเกิด) ของคุตติละ (Gutttila Jataka) อันเป็นการเกิดของพระโพธิสัตว์ (B.Chaintanya Deva, 1974: 130) โดยคำว่า “saptatantri” นั้น อาจหมายถึงคำที่ใช้เรียกลักษณะเครื่องดนตรีที่มีสายจำนวนเจ็ดสาย ซึ่งบางครั้งใช้คำว่า “saptatantri Vina” ที่หมายถึงเครื่องสายวีณาที่มีจำนวน 7 สาย สามารถแยกพยางค์ออกเป็นคำว่า “sapta” หมายถึง เจ็ด และคำว่า “tantri” หมายถึง เครื่องสาย เมื่อรวมกันจึงกลายเป็นเครื่องสายที่มี 7 สาย และบรรเลงโดยใช้นิ้วดีดเช่นเดียวกับ citra vina ที่มีจำนวน 7 สายและบรรเลงโดยการใช้นิ้วดีดเช่นกัน สามารถสรุปได้ดังตารางต่อไปนี้

ลำดับ	ผู้ให้ข้อมูล/เอกสาร	ชื่อวีณา/ลักษณะเครื่องดีด	จำนวนสาย	วิธีบรรเลง
1	P.S.R. Appa Rao and P. Sri Rama Sastry, 1967	vipanchi vina	9	ไม้ดีด
		citra vina	7	นิ้ว
2	เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2544	วิปัญจิวีณา	9	ไม้ดีด
		จิตรวีณา	7	นิ้ว
		โฆษะ	-	-
		กัจฉับปิ	-	-
3	Bhasa (ผู้เขียนบทละครที่มีชื่อเสียงก่อนศตวรรษที่ 5)	-	-	นิ้ว
4	Bonne C. Wade, 2001	-	-	ทั้งไม้ดีดและนิ้ว
5	S.Krishnaswamy, 1965	vipanchi vina	7	-
		chitra vina	-	-
		parivadini	7	-
6	Margaret J.Kartomi, 1990	vipanchi vina	7	ไม้ดีด
		citra vina	9	นิ้ว
		kacchapi	1	
		ghosaka	คล้าย tanpura	เสียง drone
7	B.Chaintanya Deva, 1974	saptatantri vina	7	นิ้ว
8	Pandit Hindraj Divekar และ Dr. Robin D. Tribhuwan	parivadini	7	-

ตารางที่ 9 ตารางสรุปเครื่องดนตรีวีณา ลักษณะและวิธีการบรรเลง

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

จากข้อมูลต่าง ๆ ข้างต้น สามารถสรุปได้ว่า คำเรียกชื่อเครื่องดนตรีวีณาในยุคหลังพระเวท อันเป็นข้อสรุปที่ได้จากคัมภีร์นาฏยศาสตร์นั้นมี 6 คำคือ

1. vipanchi vina
2. citra vina
3. kacchapi
4. ghosaka
5. saptatantri vina
6. parivadini

โดยรายละเอียดของชื่อเครื่องดนตรีทั้ง 6 คำนี้พบว่าข้อมูลส่วนใหญ่กล่าวเพียงเล็กน้อย เช่น จำนวนสาย วิธีการบรรเลง แต่สำหรับข้อมูลเครื่องดนตรีวีณา kacchapi นั้น มักถูกอ้างถึงในเอกสารหลายแห่งทั้งในวัฒนธรรมอินเดียและความสัมพันธ์กับเครื่องดนตรีเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ แต่ทั้งนี้ มีความแตกต่างกันไปในแต่ละพื้นที่ ซึ่งกัจฉปิเป็นเครื่องดนตรีที่ถูกกล่าวถึงในคัมภีร์สันสกฤต อันเป็นช่วงเวลาเดียวกับคัมภีร์นาฏยศาสตร์แต่ไม่พบคำอธิบาย จนกระทั่งในศตวรรษที่ 11 นักปรัชญาผู้มีชื่อเสียง ชื่อ Abninavagupta ได้อธิบายคัมภีร์นาฏยศาสตร์ โดยอธิบายเครื่องดนตรีวีณาว่าสามารถแบ่งออกเป็น 3 ประเภทดังนี้

ประเภทที่ 1 vakra (โค้ง-crooked) มีนัยว่าเป็นเครื่องดนตรีประเภทฮาร์ป (harp)

ประเภทที่ 2 kurma (เต่า-tortoise) มีนัยว่าเป็นเครื่องดนตรีประเภทลิวท์ (lute)

ประเภทที่ 3 alabu (น้ำเต้า-gourd) มีนัยว่าเป็นเครื่องดนตรีประเภทสติกซีทเทอร์ (stick zither)

(Francoise ‘Nalini’ Delvoye และคณะ, 2010: 373)

โดยการแบ่งทั้ง 3 ประเภทข้างต้นนี้ เป็นการแบ่งประเภทตามลักษณะกล่องเสียงของเครื่องดนตรีวีณาในแต่ละชนิดว่าจะมีลักษณะอย่างไร โดยเครื่องดนตรีกัจฉปิวีณานี้ เอกสารต่าง ๆ มักระบุว่าเป็นเครื่องดนตรีในประเภทที่ 2 คือ kurma ที่มีกล่องเสียงในลักษณะคล้ายหลังเต่า ซึ่งตรงกับความเห็นของ P. Sambamoorthy ที่อธิบายไว้ว่า เครื่องดนตรี kurma vina ในยุคโบราณนั้น มีความหมายเป็นเพียงเครื่องสายที่รูปทรงคล้ายเต่า มีรูปทรงโค้ง และสามารถพบได้ในงาน

ประติมากรรมในวัดที่ Tirumakudalu ของ Mysore (P. Sambamoorthy, 1959: 353) ดังตัวอย่างภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 105 ประติมากรรม kurma vina ที่วัดใน Tirumakudalu ของ Mysore
ที่มา: A Dictionary of SouthIndian Music and Musicians Volume II (G-K)
(P. Sambamoorthy, 1959: 344.2)

kurma vina สามารถจัดเป็นเครื่องดนตรีประเภทลิวท์ (lute) ดังที่นักวิชาการหลายท่านได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับที่มาของคำว่า “kacchapi” ไว้ดังนี้ Roya Caudhuri, Vimalakanta กล่าวว่าชื่อ “kachapi vina” นั้น มีกล่องเสียงลักษณะเหมือนเต่า ซึ่งคำว่า “kachapi” นั้น มาจากคำว่า “kachapa” ในภาษาสันสกฤต (Roya Caudhuri, Vimalakanta, 2000: 179) ในขณะที่ เคิร์ท สัคส์ (Curt Sachs) กล่าวว่า “kachapi” นั้น เป็นคำที่มาจากคำว่า “kaccha หรือ kacchapa” ซึ่งเป็นประเภทของไม้ชนิดหนึ่ง (Curt Sachs, 1940: 232) นอกจากนี้ S.Krishnaswamy กล่าวเช่นเดียวกันว่า ในสมัยโบราณ กล่องเสียงที่ทำจากลูกน้ำเต้านั้น โดยมากลูกน้ำเต้าจะมีลักษณะแบนเหมือนกับหลังเต่า จึงทำให้เครื่องดนตรีซีทาร์ (sitar) ทางตอนเหนือของอินเดียมักถูกเรียกว่า “kachchawa” ฉะนั้น ชื่อเครื่องดนตรี “kacchapi” จึงได้ถูกนำไปใช้กับวีณาประเภทนี้ ด้วยเหตุผลเดียวกัน (S.Krishnaswamy, 1965: 44)

นอกจากการกล่าวถึงด้านที่มาและความหมายของชื่อเครื่องดนตรีแล้ว kacchapi ยังถูกกล่าวถึงว่ามีการเรียกชื่อหรือคำอื่นที่เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย ดังที่ถูกอ้างในคัมภีร์คือคำว่า “ไตรตันตริวีณา (tritantri vina)” สามารถแยกคำได้ดังนี้

คำว่า “tri” หมายถึง สาม

คำว่า “tantri” หมายถึงเครื่องสาย

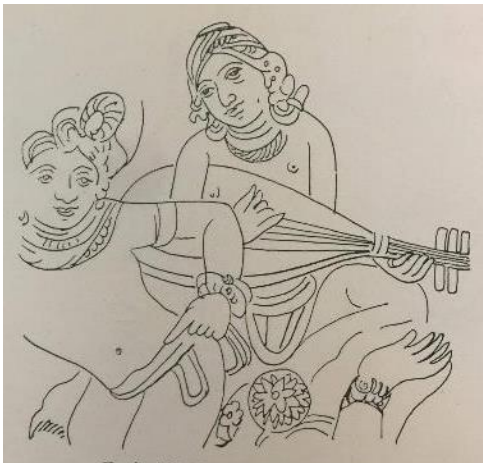
เมื่อรวมความจึงหมายถึงเครื่องสายที่มีสามสาย โดยชื่อเรียกนี้เป็นที่รู้จักกันในวงกว้างของอินเดีย ต่อมาได้มีการพัฒนาปรับปรุงเรื่อยมาตั้งแต่ช่วงศตวรรษที่ 13 และต้นศตวรรษที่ 14 (Roya Caudhuri, Vimalakanta, 2000: 179) สามารถสรุปข้อสันนิษฐานถึงที่มาและความหมายของเครื่องดนตรีกัจฉับปิ (kacchapi) ได้ดังนี้

ลำดับ	ผู้ให้ความเห็น	มาจากคำว่า/ลักษณะ	ความหมาย
1	Roya Caudhuri, Vimalakanta	kachapa (สันสกฤต)	เต่า
		คำว่ากัจฉปิ ถูกเรียกว่า “tritantri vina”	วีณาที่มีสามสาย
2	Curt Sachs	kaccha หรือ kacchapa	ไม้ประเภทหนึ่ง
3	S.Krishnaswamy	kachchawa	กล่องเสียงลูกน้ำเต้าแบนเหมือนหลังเต่า

ตารางที่ 10 ตารางสรุปความเห็นของคำว่า “Kacchapi”
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

ดังนั้น ข้อมูลตามคัมภีร์โบราณ “กัจฉปิ (kacchapi)” จึงเป็นเครื่องดนตรีที่มีสายจำนวนสามสายและมีลักษณะเป็นประเภทลิวท์ (lute) ส่วนลักษณะของคอนั้นในเอกสารโบราณมิได้มีการระบุไว้อย่างชัดเจนว่าเป็นลักษณะคอสั้นหรือคอยาว แต่มีนักวิชาการชื่อ E.Wiersma-Te Nijenhuis ได้อ้างถึงความเห็นของ Sivaramamurti ที่กล่าวไว้ว่า คำว่า “kacchapi” อาจจะมีลักษณะเป็นวีณาที่เหมือนกับกีตาร์ ซึ่งสังเกตได้จากงานประติมากรรมที่อมารวดี ที่ปรากฏรูปทรงกล่องเสียงเป็นรูปทรงลูกแพร์ (pear-shaped resonator) ลักษณะคล้ายกับกระดองเต่า (tortoise-shell) และยังมีความเห็นเพิ่มเติมว่า ถ้าหากเครื่องดนตรีชนิดนี้มีคอยาวก็จะขัดแย้งกับลักษณะของสัตว์ประเภทนี้

(Sivaramamurti อ้างถึงใน E.Wiersma-Te Nijenhuis, 1970: 83) ดังนั้น จึงเรียกเครื่องดนตรีที่พบในอมารวดีนี้ว่า “กีตาร์วีณา (guitar-vina)” ซึ่งมีลักษณะภาพเครื่องดนตรีที่เหมือนกันกับที่พบจาก Nagarjunakonda ดังตัวอย่างภาพวาดเครื่องดนตรีของ Nagarjunakonda ณ เมืองอันธาระ ประเทศของอินเดีย เมื่อคริสต์ศตวรรษที่ 200 และภาพจิตรกรรมเกี่ยวกับการบรรเลงดนตรีและการร่ายรำเพื่อการเฉลิมฉลองพระพุทธเจ้าลงจากสวรรค์ ในศิลปะ Nagarjunakonda ช่วงระยะเวลาคริสต์ศตวรรษที่ 2 - 3 ซึ่งปัจจุบันภาพนี้อยู่ที่ Indian Museum เมือง Kolkata ประเทศอินเดียดังนี้



Kacchapi (?) Nagarjunakonda, c 200 A.D.

ภาพที่ 106 kacchapi ที่ Nagarjunakonda ช่วงระยะเวลาคริสต์ศตวรรษที่ 2 - 3

ที่มา: หนังสือ Indian Music (B.Chaintanya Deva, 1974: 137)





ภาพที่ 107 การบรรเลงดนตรีและร่ายรำในการเฉลิมฉลองพระพุทธเจ้าเสด็จลงจากสวรรค์

ในศิลปะ Nagarjunakonda ช่วงระยะเวลาคริสต์ศตวรรษที่ 2 - 3

ที่มา: https://sangeethas.wordpress.com/2013/11/25/some-historical-snippets-of-bn-part-18-male-dance-costume/ สืบค้นวันที่ 15 สิงหาคม 2560

นอกจากนี้ ความเห็นของ Coomaraswmy ได้กล่าวเรียกเครื่องดนตรีลักษณะนี้ว่าเป็นเครื่องดนตรีประเภทแมนโดลิน โดยมีความเห็นที่สอดคล้องกับการจัดแยกประเภทเครื่องดนตรีของ Marcel-Dubois ที่กล่าวว่าเครื่องดนตรีนี้เป็นประเภทลิวท์ (lute) ทรงรี (lute ovoide) (Coomaraswmy และ Marcel-Dubois อ้างถึงใน E.Wiersma-Te Nijenhuis, 1970: 83) แต่จากลักษณะภาพข้างต้นนั้น (ภาพที่ 106) พบว่า เครื่องดีดนี้มีลูกบิดจำนวน 5 อัน ซึ่งแตกต่างจากข้อมูลก่อนหน้านี้ที่กล่าวว่า kacchapi ตามเอกสารโบราณนั้นมีจำนวนสายเพียงสามสายเท่านั้น

แต่อย่างไรก็ตาม ถึงแม้จะกล่าวว่าเครื่องดนตรีจากภาพที่ Nagarjunakonda ที่ถูกอ้างว่าเหมือนกับเครื่องดนตรีของอมารวดีนั้นจะเป็นลักษณะเครื่องดีดที่มี 5 สายก็ตาม Marcel-Dubois เองได้ยืนยันข้อมูลพร้อมกับเสนอและให้ข้อสันนิษฐานเพิ่มเติมว่า เครื่องดีดต้นแบบของกัจฉปิโบราณนั้นเป็นเครื่องที่มีสามสายอย่างแน่นอน โดยยืนยันด้วยหลักฐานประติมากรรมศิลปะคันธาระ ซึ่งมีความเป็นต้นฉบับดั้งเดิมและมีความเก่าแก่มากกว่าศิลปะอมารวดีนั่นเอง รวมทั้งมีความเก่าแก่และดั้งเดิมมากกว่าลิวท์ (lute) ประเภทอื่น ๆ ในยุคเดียวกัน โดยศิลปะคันธาระนี้ได้แสดงลักษณะเครื่องดนตรีที่มีจำนวนสามสายและมีลักษณะคอสั้น ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 108 เครื่องดีดจำนวนสามสาย

งานประติมากรรมศิลปะยุคคันธาระ (Gandhara Region) ราวศตวรรษที่ 4 - 5

ที่มา: https://www.pinterest.com/pin/483644447475603578/ สืบค้นวันที่ 15 สิงหาคม 2560

อีกหนึ่งความเห็นของ Marcel-Dubois ได้กล่าวไว้ว่า ศิลปะคันธาระนั้น มีส่วนที่ได้รับอิทธิพลวัฒนธรรมกรีกเข้ามาจึงมีข้อสันนิษฐานว่า ชื่อ “กัจฉปิ” นั้น อาจหมายถึงการได้แรงบันดาลใจในการทำเครื่องดนตรีด้วยกระดองเต่าจริง ๆ จากวัฒนธรรมกรีก (Marcel-Dubois อ้างถึงใน E.Wiersma-Te Nijenhuis, 1970: 83) และอีกความเห็นที่เด่นชัดในการยืนยันความชัดเจนว่ากัจฉปิ (kacchapi vina) นั้น เป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะคอสั้น ด้วยเหตุผลว่าเครื่องดีดลิวท์คอยาวหรือเรียกว่า long necked lute นั้น เป็นรูปทรงเครื่องดนตรีที่มีอิทธิพลมาจากโลกอาหรับดังความเห็นของ Francoise ‘Nalini’ Delvoye และคณะกล่าวไว้ว่า เครื่องดนตรีประเภทคอยาว (long necked lute) ของอินเดียนั้น มีแหล่งที่มาจากวัฒนธรรมแห่งโลกอาหรับ ด้วยการติดต่อของพื้นที่จากเส้นทางทางทะเลชายฝั่งใต้ไปยังตะวันตกของอินเดีย อันเป็นเส้นทางแรกของการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม ซึ่งเป็นเส้นทางที่สามารถติดต่อกับชาวเปอร์เซียและเอเชียกลางได้ จนกระทั่งในยุคต่อมาของประวัติศาสตร์ดนตรีอินเดียปรากฏเครื่องดนตรีประเภทคอยาว (long necked lute) หรือ (fretted tambur) ในศิลปะและวรรณคดีแห่งราชสำนักมุสลิมทางอินเดียเหนือ ซึ่งสิ่งเหล่านั้นเป็นวัฒนธรรมที่ได้จากวัฒนธรรมอาหรับเปอร์เซียนที่มีอยู่ในสมัยยุคกลางของอินเดีย อีกทั้ง ยังมีคำยืนยันการสนับสนุนความเห็นดังกล่าวของ Henry George Farmer ที่กล่าวว่า เครื่องดนตรีประเภทคอยาว (long lute) นั้นพบครั้งแรกในสเปนและอารเบีย จนกลายมาเป็นรูปแบบหลักที่โดดเด่นของเครื่องดนตรีเปอร์เซียและเอเชียกลางช่วงตอนปลายศตวรรษที่ 10 เป็นต้นมา (Francoise ‘Nalini’ Delvoye และคณะ, 2010: 373) ดังนั้น จึงสามารถสรุปได้ว่าลักษณะความยาวของคอ kacchapi นั้น ในช่วงแรกเป็นพิณคอสั้น ที่มีสายจำนวนสามสาย และในระยะต่อมาได้มีรูปแบบที่พัฒนาขึ้นโดยได้รับอิทธิพลจากอาหรับจึงมีรูปร่างลักษณะกลายเป็นเครื่องดีดที่มีคอยาวและปรับเปลี่ยนชื่อเป็นอย่างอื่นตามแต่ละยุคสมัยในที่สุด

จากข้อมูลข้างต้นสามารถสรุปลักษณะเครื่องดนตรีวีณาที่พบในช่วงยุคหลังพระเวท พร้อมทั้งสามารถระบุประเภทเครื่องดนตรีได้ 2 ลักษณะคือ ลักษณะ bow harp หรือ arched harp และลักษณะลิวท์ (lute) ดังตารางต่อไปนี้

ลำดับ	ลักษณะเครื่องดนตรีที่พบ	ประเภทเครื่องดนตรี
1	วีณาทรงฮาร์ป (vipanci, parivadini)	bow harp หรือ arched harp
2	วีณาทรงหลังเต่า คอสั้น (kacchapi)	short necked lute
3	วีณารูปทรงลิวท์ (citra)	short necked lute
4	วีณา(ghosaka)รูปเดียวกับ tambura*	long necked lute*
5	วีณาที่มีจำนวนสายแตกต่างกัน วีณา 3 สาย/วีณา 5 สาย/วีณา 7 สาย/ วีณา 9 สาย/วีณา 14 สาย วีณาที่ทำหน้าที่เสียงโดรน (drone) * จากการกล่าวว่า ghosaka นั้นเป็นเครื่องดนตรีในลักษณะ tambura จึงสันนิษฐานได้ว่าอาจจะเป็นเครื่องดนตรีคอยาว (long necked lute) แต่ทั้งนี้เป็นเพียงข้อสันนิษฐานเท่านั้น	สันนิษฐานว่า อยู่ทั้งในกลุ่ม bow harp และ กลุ่ม lute

ตารางที่ 11 ตารางสรุปลักษณะและประเภทเครื่องดนตรีวีณาที่พบในช่วงที่ 2 (ยุคหลังพระเวท)
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

ช่วงที่ 3 ยุคกลาง

ลักษณะพื้นฐานของยุคกลาง

สำหรับยุคกลางนี้ เป็นยุคที่มีการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม ด้วยการกระจายอิทธิพลของศาสนามุสลิมที่เข้ามาในอินเดีย ดังคำอธิบายของ ทวี ทวีวาร ที่สามารถสรุปได้ว่า อินเดียถูกบุกรุกและครอบครองจากการรุกรานของมุสลิม 2 กลุ่ม กล่าวคือ กลุ่มที่ 1 แบ่งออกเป็น 2 พวก โดยพวกที่ 1 คือ มุสลิมเชื้อสายเติร์ก (ตุรกี) จากอัฟกานิสถาน บุกเข้ามาทางแคว้นปัญจาบและพวกที่ 2 คือ พวกมองโกล ทายาทพระเจ้าเจงกิสข่าน ชื่อพระเจ้าไทมูร์ (Timur) ส่วนกลุ่มที่ 2 คือ มุสลิมโมกุล อันเป็นยุคสมัยราชวงศ์โมกุล โดยราชวงศ์นี้อยู่ในช่วง ค.ศ.1526 - 1857 (ทวี ทวีวาร อ้างถึงใน คณาจารย์ภาควิชาประวัติศาสตร์, 2543: 122) มีบาบูร์เป็นหัวหน้าเผ่ามุสลิมที่มาจากเอเชียกลาง และได้ทำการสู้รบกับสุลต่านองค์สุดท้ายของเดลี (ซึ่งเป็นกลุ่มนับถือศาสานาฮินดู) และตั้งอาณาจักรโมกุลขึ้น โดยมีพระเจ้าอักบาร์มหาราชเป็นจักรพรรดิ ซึ่งพระองค์ได้พระราชทานเสรีภาพให้กับประชาชนในพื้นที่นั้นในการนับถือศาสนาแก่ทุกชนชั้น (ทวี ทวีวาร อ้างถึงใน คณาจารย์ภาควิชาประวัติศาสตร์,

2543: 123) รวมถึงการเปิดโอกาสให้ผู้ที่นับถือศาสนาฮินดูแต่เดิมเข้ารับราชการได้ จนมีการใช้ภาษาที่ผสมผสานกันระหว่างภาษาเปอร์เซีย ภาษาสันสกฤตและภาษาอารบิก รวมกันเป็นภาษาใหม่เรียกว่าภาษาอูร์ดู จนกลายเป็นภาษาที่ชาวมุสลิมใช้สื่อสารกันในปัจจุบัน (ทวี ทวีวาร อ้างถึงใน คณาจารย์ภาควิชาประวัติศาสตร์, 2543: 124) จึงทำให้ชาวศาสนาฮินดูเดิมย้ายลงไปอยู่ทางตอนใต้ของอินเดียและก่อให้เกิดรูปแบบวัฒนธรรมที่แยกเป็นสัดส่วนชัดเจนระหว่างอินเดียตอนเหนือและอินเดียตอนใต้ จึงส่งผลต่อวัฒนธรรมดนตรีอินเดียที่มีการแยกกันระหว่างดนตรีฮินดูสถานของอินเดียตอนเหนือและดนตรีการะนาตักของอินเดียตอนใต้

ลักษณะดนตรีและเครื่องดนตรีวีณาที่ปรากฏในยุคกลาง

ดนตรีในยุคกลางของอินเดียนั้น ได้รับอิทธิพลของมุสลิมที่แผ่กระจายบุกรุกเข้ามาในอินเดีย ซึ่งในขณะที่อินเดียยังมีวัฒนธรรมฮินดูเป็นหลักในยุคนั้น โดยมีกษัตริย์ให้การสนับสนุนอย่างต่อเนื่อง ถึงแม้ว่าพระองค์จะเป็นชาวมุสลิมก็ตาม ดังที่ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กล่าวไว้ว่า

> *...ยุคนี้เป็นยุคที่อินเดียได้รับวัฒนธรรมมุสลิมเข้ามาเป็นอย่างมาก ตลอดทั้งมีกษัตริย์ผู้ปกครองเป็นชาวมุสลิมติดต่อกันเป็นเวลานานถึง 2 ราชวงศ์ คือ สมัยสุลต่านแห่งเดลลีและราชวงศ์โมกุล ถึงแม้ว่าอินเดียจะมีกษัตริย์เป็นชาวมุสลิมก็ตาม แต่พระองค์ก็มิได้ทรงละเลยในการที่จะทำนุบำรุงศิลปะการดนตรีของชาติ ในทางตรงกันข้ามพระองค์ทรงเป็นองค์อุปถัมภ์กิจการดนตรี ดังปรากฏพบในสมัยของสมเด็จพระจักรพรรดิอักบาร์ กษัตริย์แห่งราชวงศ์โมกุลที่ทรงเอาพระทัยใส่ในการอุปถัมภ์กิจการดนตรี ในพระราชวังของพระองค์เป็นที่รวมของเอกศิลปินแขนงต่าง ๆ จำนวน 9 ท่าน ซึ่งเรียกกันว่า “นวศิลปินแห่งพระราชวังพระเจ้าอักบาร์” สิ่งสำคัญที่เกิดขึ้นในยุคนี้คือการผสมผสานกันระหว่างวัฒนธรรมดนตรีฮินดูและมุสลิม ซึ่งถือได้ว่าเป็นฉากการเปลี่ยนแปลงโฉมหน้าของดนตรีอินเดียที่สำคัญ* (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2544: 36-37)

ด้วยอิทธิพลดังกล่าวจึงทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างฮินดูและมุสลิมดังปรากฏในวัฒนธรรมดนตรีของอินเดียเหนือหรือเรียกว่า “ฮินดูสถาน” และวัฒนธรรมดนตรีของอินเดียใต้หรือเรียกว่า “การะนาตัก” ซึ่งเป็นการเรียกแยกตามพื้นที่ จึงเป็นสาเหตุในการแยก

วัฒนธรรมกันระหว่างอินเดียเหนือกับอินเดียใต้อย่างชัดเจน ทั้ง ๆ ที่แต่เดิมนั้นเป็นวัฒนธรรมเดียวกันก็ตาม (Daniel Moses Neuman, 1974: 122) ดังที่ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ได้กล่าวถึงการเรียกชื่อที่แตกต่างกันไว้ว่า

การที่เรียกว่าดนตรีฮินดูสถานและดนตรีการะนาตักนั้น เป็นการเรียกชื่อของพื้นที่ที่ดนตรีรูปแบบนั้น ๆ นิยมขับร้องและบรรเลง เช่น ดนตรีฮินดูสถาน ก็เรียกตามพื้นที่ทางภูมิศาสตร์ คือ เขตฮินดูสถาน ส่วนดนตรีการะนาตักนั้นเรียกตามชื่อของรัฐที่สำคัญทางภาคใต้ของอินเดีย คือ รัฐการะนาตักนั่นเอง

(เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2544: 37)

ด้วยเหตุผลดังกล่าว ตั้งแต่ศตวรรษที่ 13 เป็นต้นมา ดนตรีในอินเดียจึงค่อย ๆ มีความแตกต่างกันโดยแยกออกเป็น 2 กระแสหลักคือ การเกิดแบบแผนดนตรีฮินดูสถาน (Hindustani) ในวัฒนธรรมทางเหนือและการะนาตัก (Karnatak) ในวัฒนธรรมทางตอนใต้ โดยทั้งสองระบบนี้ มีการพัฒนาในระดับขั้นสูงสุด ทั้งด้านทฤษฎี รูปแบบดนตรี บริบทการแสดง และรวมถึงการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้วยการปฏิบัติแบบปากเปล่า (Alison Arnold, 2000: 63) ถึงแม้ว่าวัฒนธรรมดนตรีเหนือและวัฒนธรรมดนตรีใต้จะแยกจากกันด้วยพื้นที่ ลักษณะและวัฒนธรรมก็ตาม แต่ทั้งสองวัฒนธรรมมีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดที่มีความโดดเด่นมากเช่นเดียวกัน (Bonnie C. Wade, 2001: 112) และมีความเห็นสอดคล้องกับนักวิชาการชื่อ Peggy Holroyde ที่ให้ความเห็นที่อาจเป็นไปได้ว่าเสียงของดนตรีอินเดียใต้นั้นอาจเป็นรูปแบบดนตรีก่อนการรุกรานทางตอนเหนือในอดีต ดังข้อความว่า

สิ่งที่ผู้คนได้ยินในดนตรีการะนาตัก บางทีอาจเป็นเสียงดนตรีที่ใกล้เคียงกับดนตรีดั้งเดิมของอินเดียก่อนที่จะถูกบุกรุกอย่างต่อเนื่องทางตอนเหนือ (Peggy Holroyde, 1972: 63-64)

โดยเครื่องดีดของทั้งสองวัฒนธรรมนี้มีลักษณะแตกต่างกันอย่างชัดเจนคือ ทางเหนือจะเป็นเครื่องดีดประเภท fretted stick zither แต่ทางใต้จะเป็นเครื่องดนตรีประเภทคอยาว (long necked lute) หรือ unfretted plucked lutes (Bonnie C. Wade, 2001: 307) โดยประเภท long necked lute นั้นได้รับรูปแบบพิณลิวท์มาจากเอเชียกลางและเอเชียตะวันตก (Allyn Miner, 2000:

344) ดังการจำแนกเครื่องดนตรีตามวัตถุประสงค์และการนำเสนอการบรรเลงที่แยกกันระหว่าง Karnatak และ Hindustani ดังนี้

	TRADITIONALLY ACCOMPANIMENT FOR VOICE	RELATIVELY RECENTLY SOLO	TRAD-ITIONALLY SOLO
Stringed	Vīṇā (Karnatak)	Vīṇā	Sītār (H)
	Bīn (Hindustānī)	Bīn	Sarod (H)
Wind	Violin (K)	Violin (H and K)	
	Sāraṅgī (H)	Sāraṅgī (H)	
	Flute (H and K)		Flute (H and K)
			Shehnai (H)
			Nagasvaram (K)

ภาพที่ 109 การจำแนกเครื่องดนตรีตามวัตถุประสงค์ของดนตรีอินเดีย
ทั้งใน Hindustani และ Karnatak

ที่มา: หนังสือ Music in India the Classical Traditional (Bonnie C. Wade, 2001: 113)

แต่ในขณะเดียวกัน นอกจากการแบ่งทางวัฒนธรรมเหนือและวัฒนธรรมใต้แล้วนั้น สิ่งที่เข้ามาพร้อม ๆ กับวัฒนธรรมมุสลิมก็คืออิทธิพลทางวัฒนธรรมดนตรีจากเปอร์เซียและอารบิกที่ส่งผลต่อพัฒนาการทางดนตรีในอินเดีย โดยผู้วิจัยสรุปข้อสันนิษฐานการผสมผสานอิทธิพลวัฒนธรรมดังกล่าวออกเป็น 3 ข้อดังนี้

ข้อสันนิษฐานที่ 1 ผู้นำดนตรีอินเดียมีเชื้อสายชาวเปอร์เซีย

ข้อสันนิษฐานนี้ มีความเห็นของ S.Krishnaswamy ได้กล่าวไว้ว่า จุดเปลี่ยนสำคัญดังกล่าวนั้น เริ่มต้นมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 12 ด้วยความเข้มแข็งของผู้นำมุสลิมที่นอกจากจะอุปถัมภ์การดนตรีแล้ว ยังนำพานักดนตรีของตนจากเปอร์เซียและอาราเบียเข้ามากับตนด้วย (S.Krishnaswamy, 1965: 28) โดยผ่านเส้นทางทะเลจากชายฝั่งตอนใต้ไปทางตะวันตกของอินเดีย และรวมทั้งเส้นทางการเดินทางจากโลกอาหรับ ซึ่งถือเป็นเส้นทางแรกของการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม (Francoise ‘Nalini’ Delvoye และคณะ, 2010: 373) ดังที่ มีนักดนตรีชื่อ Amir Khusrau เป็นผู้ที่มีความโดดเด่นในราชสำนักของ Khilji และ Tughlak Sultans ของ Delhi โดย Khusrau นั้นเป็นลูกหลานของครอบครัวที่อพยพจากพื้นที่เอเชียกลางที่ได้รับอิทธิพลจากชาวเปอร์เซียเข้ามาในอินเดีย โดย Amir

Khusrau นั้นได้กลายเป็นนักดนตรีอินเดียที่ประสบความสำเร็จและยังเป็นผู้ที่นำองค์ประกอบหลาย ๆ อย่างของเปอร์เซียใส่เข้าไปในวัฒนธรรมดนตรีอินเดีย (Bonnie C. Wade, 2001: 94)

ข้อสันนิษฐานที่ 2 ชื่อเครื่องดนตรีมีรากศัพท์จากภาษาอารบิกและภาษาเปอร์เซีย

การเรียกชื่อเครื่องดนตรีต่าง ๆ ของอินเดียมีความสอดคล้องกับภาษาอารบิกและเปอร์เซีย ดังการศึกษาภาคสนามของ Jean Jenkins และ Poul Rovsing Olsen ที่พบว่าชื่อเครื่องดนตรีจำนวนหลายชื่อมีที่มาและความสัมพันธ์จากคำในภาษาอารบิกและภาษาเปอร์เซีย (Arabic-Persian) (Jean Jenkins และ Poul Rovsing Olsen, 1976: 19-20) เช่นคำว่า “dutar” หมายถึงสองสาย และคล้ายคลึงกับคำว่า “dotara” ของชาวเบงกอล รวมทั้งมีความเห็นที่ตรงกับความเห็นของเคิร์ท สัคส์ (Curt Sachs) ที่อธิบายไว้ว่า คำว่า “tar” หมายถึง สาย (string) เป็นคำที่ชาวเปอร์เซียมักใช้ควบคู่กับคำนำหน้าที่ระบุถึงจำนวนสาย เช่น du-tar (“du” หมายถึงสอง จึงเป็น “สองสาย”) se-tar (“se” หมายถึงสาม จึงเป็น “สามสาย”) car-tar (“car” หมายถึงสี่ จึงเป็น “สี่สาย”) panch-tar (“panch” หมายถึงห้า จึงเป็น “ห้าสาย”) เป็นต้น (Curt, Sachs, 1940: 256-257) ซึ่งการอธิบายรากศัพท์ดังกล่าวนี้ สามารถเชื่อมโยงไปถึงการอธิบายที่มาของชื่อเครื่องดนตรี “sitar” ที่พัฒนาขึ้นในอินเดียได้เป็นอย่างดี

ข้อสันนิษฐานที่ 3 อิทธิพลรูปแบบเครื่องดนตรีจากวัฒนธรรม Arab-Persian

ความเห็นในข้อนี้มี เคิร์ท สัคส์ (Curt Sachs) ที่ให้ความเห็นยืนยันเกี่ยวกับรูปลักษณ์ของเครื่องดนตรีอินเดียในยุคนี้ว่า เครื่องดนตรีในยุคนี้ได้รับอิทธิพลรูปแบบลักษณะของเครื่องดนตรีมาจากพื้นที่ Arab-Persian เพราะเครื่องดนตรีมีรูปทรงเหมือนกับอักษร “T” โดยมีทิศทางการใส่ลูกบิดด้านข้างหรือด้านหน้า อันเป็นรูปแบบที่ผสมผสานวิธีการเสียบลูกบิดด้านข้างที่มาจากวัฒนธรรม Arab-Persian รวมถึงในพื้นที่ตุรกีเองพบว่ามีการใส่ลูกบิดจากด้านหลังของเครื่องเช่นกัน (Curt, Sachs, 1940: 256-255)

จากข้อสันนิษฐานต่าง ๆ แสดงให้เห็นว่าสิ่งที่เป็นอิทธิพลต่อแรงบันดาลใจในการถ่ายทอดผลงานของวัฒนธรรมดนตรีอินเดียนั้น มีส่วนเกี่ยวข้องที่นอกจากวัฒนธรรมมุสลิม อันมีความเข้มแข็งมากของราชวงศ์โมกุลแล้ว ยังมีวัฒนธรรมของชาวเปอร์เซียและภาษาอารบิกที่ส่งผลต่อการ

เปลี่ยนแปลงในดนตรีอินเดียด้วย ดังนั้น อิทธิพลของต่างชาติ ต่างภาษา ที่กระจายเข้ามาสู่อินเดียในยุคนี้ จึงให้สีสันใหม่ในขนบธรรมเนียมดนตรี โดยเฉพาะดนตรีของอินเดียทางตอนเหนือ ที่ดนตรีเจริญจุดสูงสุดในยุคของพระเจ้าอักบาร์มหาราช (Akbar 1542 - 1605) เพราะการอุปถัมภ์ศิลปะและการถูกนำไปใช้ในราชสำนักอักบาร์ (Akbar) อย่างต่อเนื่อง ดังการปรากฏเครื่องดนตรีหลายชิ้นต่อไปนี้ (1) bin (veena) (2) saramandal (3) nai (flute) (4) karna (trumpet) (5) ghichak (6) tambura (7) surnai (shahnai) (8) quanun (S.Krishnaswamy, 1965: 28) พร้อมทั้งมีการพัฒนารูปแบบเรื่อยมา ทำให้เกิดเครื่องดนตรีขึ้นอีกหลายชิ้นต่อมา เช่น (1) sitar (2) esraj (3) surshringar (4) taus (5) table เป็นต้น (S.Krishnaswamy, 1965: 29) ดังภาพองค์ประกอบของวงดนตรีในการแสดงของทั้งสองวัฒนธรรมต่อไปนี้

KARNATAK			HINDUSTĀNĪ	
Vocal			*Vocal*	
Voice			Dhrupad	Khyāl
Tāmbūra			Tāmbūra	Tāmbūra
Mṛdañga			Pakhāvaj	Tablā
Violin			[formerly, Bīn]	Sāraṅgī
[Ghaṭam, Kanjīra]				[or Violin]
			Ṭhumrī	Harmonium
			Tāmbūra	Svarmandal
			Tablā	
			Harmonium	
			[Sārangī]	
Instrumental			*Instrumental*	
Flute	Vīṇā		Sitār, Sarod	Flute, Sāraṅgī, and Jaltarang
Tāmbūra	[Tāmbūra]		Tāmbūra	Tāmbūra
Mṛdañga, etc.	Mṛdañga [Ghaṭam]		Tablā	Tablā
Violin	[Violin]			
[Flute]	[Vīṇā]			
Violin	Nagasvaram	Nagasvaram	Shehnai	
Tāmbūra	Ottu or	Tāmbūra	Sruti shehnai	
Mṛdañga, etc.	Tavil	Mṛdañga	Naghāṛa [or tablā]	
[Violin]		Violin	Shehnai	

ภาพที่ 110 องค์ประกอบของชุดการแสดง

ที่มา: หนังสือ Music in India, the classical Traditions (Bonnie C. Wade, 2001: 207)

สำหรับเครื่องดนตรีที่ถูกกล่าวถึงในยุคนี้ ปรากฏข้อมูลในคัมภีร์สังคีตรัตนากรช่วงศตวรรษที่ 11 ถึงศตวรรษที่ 13 โดยระบุถึงเครื่องดนตรีประเภทดีดจำนวน 10 ชิ้น และในคัมภีร์สังคีตะปาริจาตา (Sangitra Parijata) ของศตวรรษที่ 17 ให้ข้อมูลชื่อที่แตกต่างกัน ซึ่งเครื่องดนตรีเหล่านี้มีอยู่จนถึงศตวรรษที่ 15 (Bandyopadyaya อ้างถึงใน Louise Wrazen, 1986: 36) ดังตารางรายชื่อเครื่องดนตรีประเภทดีดที่ปรากฏในแต่ละคัมภีร์ต่อไปนี้

คัมภีร์สังคีตรัตนากร ช่วงศตวรรษที่ 11 ถึงศตวรรษที่ 13	คัมภีร์สังคีตะปาริจาตา (Sangitra Parijata) ศตวรรษที่ 17
ada tantri,	rudra-vina,
nakula,	bhama vina,
tri-tantri,	taumbura,
chitra,	swaramandala,
vipanchi,	pinaki,
mattakokila,	kinnari
alipini,	ravanakara
kinnari,	
pinaki	
nishant-vina	

ตารางที่ 12 รายชื่อเครื่องดีดในคัมภีร์สังคีตรัตนากรและคัมภีร์สังคีตปาริจาตา
ที่มา: Bandyopadyaya อ้างถึงใน Louise Wrazen, 1986: 36

ข้อมูลข้างต้นสามารถสังเกตได้ว่าชื่อที่ปรากฏนั้นเป็นชื่อที่มีมาแต่ยุคหลังพระเวทจำนวน 4 ชื่อ คือ (1) tri-tantri (2) chitra (3) vipanchi และ (4) swaramandala นอกจากนี้ ยังปรากฏข้อมูลเครื่องดนตรีตระกูลพิณในกลุ่มดนตรีพื้นบ้านจำนวน 4 เครื่อง ได้แก่ (1) ektara (2) gopiyantra (3) gottuvadyam และ(4) kinneri อันเป็นรูปแบบพื้นฐานการพัฒนาการชั้นต้น ๆ ของเครื่องดนตรีอินเดียชนิดอื่น ๆ

ดังนั้น จากที่กล่าวมาแล้วว่าดนตรีในยุคดั้งเดิมและยุคก่อนพระเวทนั้น เครื่องดนตรีวีณาประเภทดีดเป็นเครื่องที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย ทั้งจากที่ปรากฏตามหลักฐานและวรรณกรรมโบราณ จะมีลักษณะทรงโค้งคล้ายคันธนู แต่สำหรับในยุคกลางนี้ วีณาที่ปรากฏมักเป็นวีณาประเภทลิวท์แทนที่วีณารูปทรงโค้ง (arched harp) ด้วยเหตุผลจากการเข้ามาของวัฒนธรรมมุสลิมที่เข้ามามีอิทธิพลและบทบาทในแถบตอนเหนือของอินเดีย และได้มีการผสมผสานกันระหว่างวัฒนธรรมเดิมและวัฒนธรรมใหม่ จึงนำไปสู่รายละเอียดของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดที่ปรากฏทั้งสอง

วัฒนธรรม ระหว่างดนตรีทางตอนเหนือและดนตรีทางตอนใต้ ทั้งในรูปแบบพัฒนาการตามแบบเครื่องดนตรีพื้นบ้านและลักษณะเครื่องดนตรีในรูปแบบของดนตรีแบบแผนดังต่อไปนี้

ลักษณะดนตรีและเครื่องดนตรีวีณาที่ปรากฏในยุคกลาง

เครื่องดนตรีวีณาที่ปรากฏในยุคกลางนั้น นอกจากจะมีการแบ่งโดยวัฒนธรรมอินเดียเหนือและอินเดียใต้แล้ว ยังมีการแบ่งหมวดหมู่ของเครื่องดนตรีแบบแผนและดนตรีพื้นบ้าน โดยทั้งหมดนี้สามารถจำแนกประเภทเครื่องดนตรียุคนี้ออกเป็น 2 กลุ่มคือ

กลุ่มที่ 1 เครื่องดีดประเภท stick zither (ทั้ง fretted และ unfretted)

กลุ่มที่ 2 เครื่องดีดประเภท plucked lute สามารถแยกออกเป็น 2 กลุ่มคือ

ประเภทที่ 1 กลุ่ม long necked plucked lute

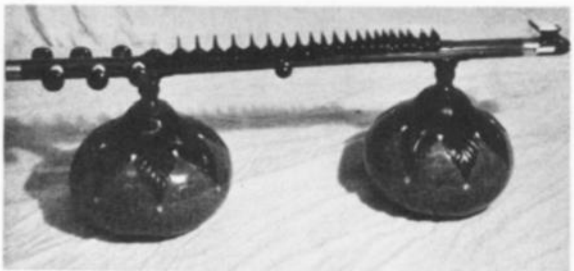
ประเภทที่ 2 กลุ่ม short necked plucked lute

กลุ่มที่ 1 เครื่องดีดประเภท Stick Zither

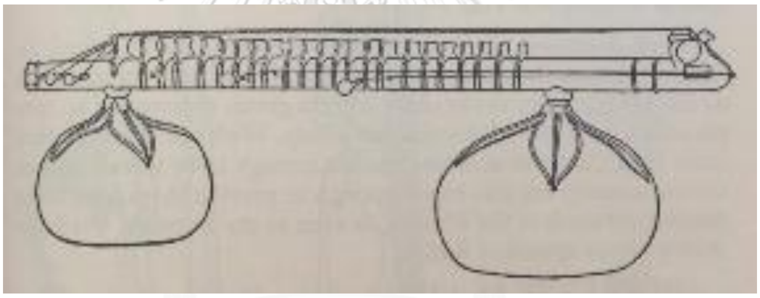
1. **เครื่องดนตรี Bin หรือ Rudra Vina**

เครื่องดนตรี bin หรือ been นั้น เป็นเครื่องดนตรีที่อยู่ในวัฒนธรรมฮินดูสถานบริเวณทางตอนเหนือของอินเดีย หรือในบางเอกสารอาจเรียก “bin” โดยใช้คำว่า “วีณาของชาวอินเดียเหนือ” (north indian vina หรือ northern veena) นอกจากนี้ “bin”ยังหมายถึง rudra vina และ mahati vina ดังที่ เคิร์ท สัคส์ (Curt Sachs) อธิบายไว้ว่า คำว่า “rudra vina” นั้นเป็นชื่อเก่า ส่วน “mahati vina” นั้น เป็นวีณาขนาดใหญ่ อีกทั้งในภาษาฮินดูสถานเรียก “mahati vina” ว่า “bin”(Curt Sachs, 1940: 224) หรือเรียกว่า “north indian bin” ซึ่งความเห็นนี้สอดคล้องกับ B.Chaintanya Deva ที่กล่าวว่า คำว่า “been”นั้น ในบางครั้งรู้จักกันในฐานะเครื่องดนตรี rudra vina (B.Chaintanya Deva, 1973: 50) และถือได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีความเก่าแก่อันเป็นเครื่องดนตรีต้นรากของ bin ทั้งหลายที่มีในวัฒนธรรมดนตรีฮินดูสถานนั่นเอง (Bonnie C. Wade, 2001: 308) รวมถึงการเป็นเครื่องดนตรีหลักและเป็นเครื่องทำทำนองหลักแห่งราชสำนักอินเดียเหนือมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 15 จนถึงศตวรรษที่ 18 (Bonnie C. Wade, 2000: 332) อีกทั้ง เป็นเครื่องสายพื้นฐานของดนตรีฮินดูสถาน (Hindustani) ที่เข้ามาแทนที่เครื่องดนตรีพิณทรงฮาร์ปแบบโบราณ (arched harp) จนได้รับความนิยมมากในช่วงสมัยราชวงศ์โมกุล (Mughal)

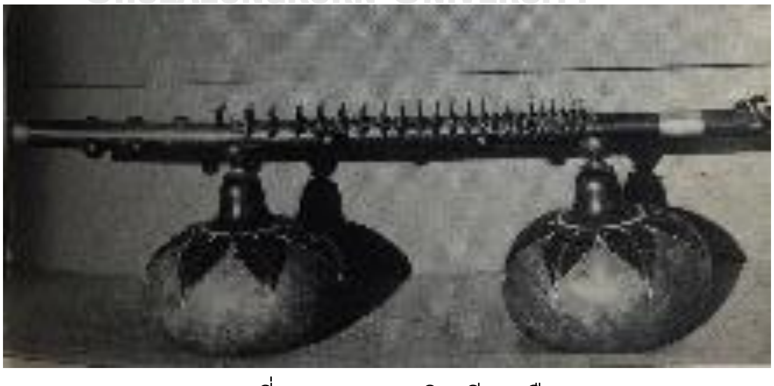
ในสมัยโบราณ “bin” ถูกนำไปใช้กับการขับร้องและเป็นเครื่องทำทำนองชิ้นหลักของราชสำนักอินเดียเหนือมาตั้งแต่ศตวรรษที่ 15 ถึงศตวรรษที่ 18 ดังที่กล่าวข้างต้น จนกระทั่งในปัจจุบันนี้สามารถบรรเลงเดี่ยวได้ ดังภาพ bin หรือ rudra vina ต่อไปนี้



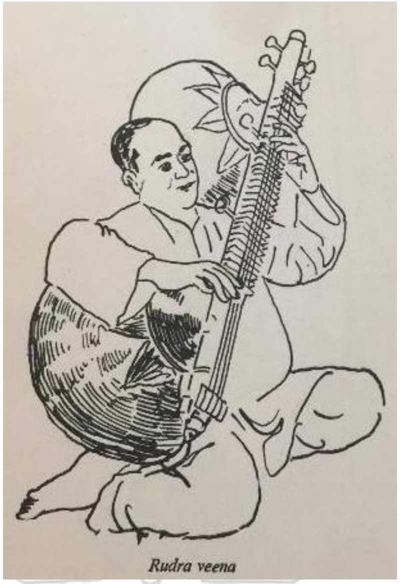
ภาพที่ 111 วีณาของอินเดียเหนือ (north indian veena)
ที่มา: บทความ Musical Instruments of India
โดย: S. Krishnaswami Source: Asian Music, Vol. 2, No. 2 (1971), pp. 31-42



ภาพที่ 112 วีณาของอินเดียเหนือ
ที่มา: หนังสือ The History of Musical Instruments (Curt Sachs, 1940: 225)



ภาพที่ 113 been (อินเดียเหนือ)
ที่มา: หนังสือ Guide for the Collection of Traditional Musical Instruments
(Peggy Holroyde, 1972: 112.1)



ภาพที่ 114 rudra veena

ที่มา: หนังสือ Indian Music (B.Chaintanya Deva, 1974: 134)

ด้านลักษณะของเครื่องและวิธีการบรรเลง bin นั้น สังเกตได้จากภาพวาดหลาย ๆ ภาพในยุคราชวงศ์โมกุล ปรากฏลักษณะเครื่องดนตรีที่มีน้ำเต้า บรรเลงโดยการวางเครื่องดนตรีบนร่างกาย ดีดโดยการใช้มือเปล่าข้างเดียว อีกทั้งเป็นเครื่องดนตรีประกอบสำหรับผู้ขับร้องจำนวน 1 หรือ 2 คน (Bonnie C. Wade, 2001: 308-309) ในศตวรรษที่ 16 อินเดียเหนือได้ใช้วีณาเป็นเครื่องมือประกอบสำหรับนักดนตรีฮินดู เพื่อร้องเพลงสรรเสริญพระกฤษณะและเทพอื่น ๆ โดยการเดินบรรเลงไปตามชนบทและที่ต่าง ๆ จึงมักปรากฏภาพวาดในรูปแบบโมกุลของราชสำนักมุสลิมในศตวรรษที่ 16 และ 17 ที่วีณาสามารถแสดงสัญลักษณ์สำหรับการแสดงออกทางศาสนาได้ (Bonnie C. Wade, 2001: 301) ดังเช่น ในปี 1603 ตอนปลายรัชสมัยอักบาร์ ภาพจากเอกสาร Yog Vashisht ซึ่งเป็นรูปภาพโยคีชาวฮินดูในฐานะพระกฤษณะกับวีณา (vina) ประเภท stick zither สัญลักษณ์แห่งดนตรีฮินดู (Bonnie C. Wade, 2001: 308-309) ดังภาพต่อไปนี้




ภาพที่ 115 A hindu holy man (center) with a vina (stick zither)
ที่มา: หนังสือ An Ethnomusicological Imaging Study of Music, Art, and Sound Culture in Mughal India (Bonnie C. Wade, 1998: 118.159)

นอกจากนี้ ในภาพวาดชิ้นอื่น ๆ ของยุคราชวงศ์โมกุล มักปรากฏภาพเครื่องดนตรีนี้ร่วมอยู่ในวงดนตรีต่าง ๆ ดังภาพจาก Akbarnama manuscript เป็นการแสดงความดีใจในวันครบรอบวันประสูติของเจ้าชาย Salim ในปี 1605 โดยรายละเอียดในภาพประกอบด้วย นักดนตรีชาย (บริเวณตรงกลางด้านซ้ายของภาพ) กำลังบรรเลง rudra vina รวมทั้งเครื่องเป่า (ขลุ่ย) ในลักษณะแนวตั้ง (vertical flute) และวง Naubat ส่วนทางขวาของภาพมีผู้บรรเลงกลองผู้หญิงและนักร้องหญิงประกอบกับนักเต้นหญิงสองคน ดังภาพต่อไปนี้





ภาพที่ 116 ภาพแสดงความดีใจในวันครบรอบวันประสูติของเจ้าชาย Salim ในปี 1604
ที่มา: หนังสือ An Ethnomusicological Imaging Study of Music, art, And Sound Culture in Mughal India (Bonnie C. Wade, 1998: 118.55)

จากภาพที่ปรากฏนั้น ระบุว่าเป็นเครื่องดนตรีประเภท fretted stick zither สอดคล้องกับเคิร์ท สัคส์ (Curt Sachs) ที่ระบุว่าเป็นเครื่องประเภท zither ด้วยลักษณะลำตัวเป็นคันกลม ๆ ทำจากไม้หรือไม้ไผ่กลวง ซึ่งอาจเป็นต้นกำเนิดเครื่องดนตรีในรูปแบบไม้ไผ่ (bamboo) ประเภท tube zither พร้อมทั้งมีลูกน้ำเต้าสองลูกใหญ่ติดอยู่ใกล้ ๆ ปลายของแต่ละด้าน (Curt Sachs, 1940: 224) ดังเช่นภาพในสมัยศตวรรษที่ 16 - 18 ดังนี้



ภาพที่ 117 ภาพผู้บรรเลงวีณาในสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 1604

ที่มา: หนังสือ An Ethnomusicological Imaging Study of Music, Art, and Sound Culture in Mughal India (Bonnie C. Wade, 1998: 118.73)



ภาพที่ 118 นักดนตรีราชสำนัก Jahangir ช่วงต้นศตวรรษที่ 17

ที่มา: หนังสือ An Ethnomusicological Imaging Study of Music, Art, and Sound Culture in Mughal India (Bonnie C. Wade, 1998: 118.74)



ภาพที่ 119 นักดนตรีวีณา ช่วงศตวรรษที่ 18

ที่มา: หนังสือ An Ethnomusicological Imaging Study of Music, Art, and Sound Culture in Mughal India (Bonnie C. Wade, 1998: 118.75)

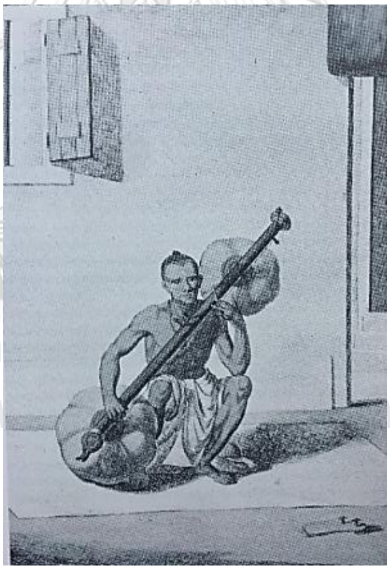
ซึ่ง bin สมัยใหม่นี้อาจมีน้ำเต้า 1 ลูกหรือมากกว่า 1 ลูก และถูกจัดให้เป็นเครื่องดนตรีที่มีนม (fret) ซึ่งมีเพียง 12 นม ประเภทเดียวกับกีตาร์ ทำจากไม้ไผ่ สามารถเล่นได้ 3 ช่วงเสียง (S.Krishnaswamy, 1965: 41, 50) ในขณะที่ Bonnie C. Wade กล่าวว่า “bin” นั้น มีจำนวน 4 สายหลัก และมี 3 ช่วงเสียง (Bonnie C. Wade, 2001: 90) ซึ่งในเรื่องของช่วงเสียงนั้น มีความเห็นตรงกันกับ S.Krishnaswamy ที่กล่าวว่า “bin” นั้น มีความยาวของ fingerboard จำนวน 21 นิ้ว ส่วนท้ายของ fingerboard มีส่วนที่เป็นผลน้ำเต้า ซึ่งทำหน้าที่เป็นกล่องเสียงขนาดใหญ่ ทำหน้าที่ตรึงสาย โดยเครื่องนี้มีขนาดความยาว 3 ฟุต 7 นิ้ว (B.Chaintanya Deva, 1974: 2) รวมถึง Peggy Holroyde ได้ให้ความเห็นไว้ว่า โครงสร้าง bin นั้น มีการสร้างที่เรียบง่าย ใช้เพียงผลน้ำเต้าจำนวน 2 ลูกแบบชนิดไม่ต้องผ่า ทั้งนี้ เพื่อเป็นการเพิ่มระดับความดังของเสียงนั่นเอง อีกทั้งบนเครื่องติดด้วยไม้ไผ่หรือแท่งไม้ ซึ่งทำหน้าที่เป็น fingerboard โดยจะมี fret ขอบบางติดตายตัวไม่สามารถเคลื่อนที่ได้ พร้อมกับสายจำนวน 4 สาย และเทียบเสียงในระดับเสียง Sa Pa Sa Pa (โด ซอล โด ซอล) (B.Chaintanya Deva, 1973: 50)

วิธีการถือและการบรรเลง Bin นั้น มีผู้ให้คำอธิบายไว้ดังนี้

Allyn Miner กล่าวว่า ผู้บรรเลง Bin นั้นถือเครื่องดนตรีพาดผ่านลำตัว โดยมีน้ำเต้าหนึ่งลูกวางไว้บนบ่าและดีดสายที่เป็นทำนองด้วยจังหวะลงของสาย ด้วยนิ้วที่หนึ่งและนิ้วที่สองของมือขวา และนิ้วก้อยใช้ในเสียงโดรน (drone) ดีดจังหวะขึ้นด้วยเล็บ (Allyn Miner, 2000: 333)

Curt Sachs กล่าวว่า ตำแหน่งการวางลูกน้ำเต้า โดยน้ำเต้าหนึ่งลูกวางไว้บนไหล่ซ้ายของผู้เล่น และอีกลูกหนึ่งวางไว้ใต้แขนขวา ส่วนคันวางเอียงผ่านอกของผู้เล่น ดีดด้วย wire plectrum ที่สวมใส่บนนิ้ว สามารถสร้างเสียงที่ละเอียดอ่อนชัดเจนได้ (Curt Sachs, 1940: 225)

Solvyns Balt กล่าวว่า ภาพวาดของ Asiatic Society นักดนตรีที่เล่นในขณะนั้น คือ พราหมณ์ของ Mursadabad ในเบงกอล โดยมีเล็บที่แข็งแรงและยาว ดีดด้วยการใช้มือเดียว พร้อมทั้งใช้มืออีกข้างกดพร้อมกับการใช้ไม้ขนาดเล็ก ๆ (Solvyns Balt, 1997: 36) ดังตัวอย่างภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 120 kuolyans หรือ bin

ที่มา: หนังสือ Musical Instruments of North India: Eighteenth Century Portraits

(Solvyns Balt, 1997: 37)

Marcel-Dubois กล่าวว่า วิวัฒนาการของ bin นั้นใช้เวลาจากศตวรรษที่ 9 ถึงศตวรรษที่ 13 โดยมากปรากฏลูกน้ำเต้า ส่วนใหญ่จะวางอยู่ในตำแหน่งที่สูงขึ้นไปเหนือไหล่ มีสะพานสำหรับรองรับสาย ซึ่งอาจจะมีการเพิ่มน้ำเต้าลูกที่สองเข้าไปไม่นาน ด้วยเหตุผลในการทดแทนเสียงแผ่วที่เกิด

จากการเล่นของผู้หญิง (ภาพวาดส่วนใหญ่ในยุคนี้ปรากฏนักดนตรีผู้หญิงเป็นผู้บรรเลง รวมถึงมักเป็นเครื่องดนตรีที่มีน้ำเต้าเพียงลูกเดียว) และโดยทั่วไปมักปรากฏภาพเครื่องดนตรีน้ำเต้าลูกเดียวเป็นสัญลักษณ์เสียส่วนใหญ่ (Marcel-Dubois อ้างถึงใน Coomaraswamy,1931: 59)

Coomaraswamy กล่าวว่า ภาพเครื่องดนตรีที่ Mavalipuram (ศตวรรษที่ 17) ระยะแรกของ bin โดยน้ำเต้าครึ่งซีกจะวางอยู่บริเวณอก เพื่อให้มีเสียงสะท้อนมากขึ้น และเล่นโดยผู้ชายเท่านั้นพร้อมกับสายจำนวนหนึ่งสาย รวมถึงรูปปั้นทองสำริดในสมัยศตวรรษที่ 19 จากเมืองเตกัล (Regency of Tegal) ในชวา แสดงลักษณะเครื่องดนตรีที่คล้าย ๆ กัน โดยตำแหน่งของน้ำเต้านั้น มีความแตกต่างกันไปเล็กน้อย และน้ำเต้านั้นอาจวางสูงกว่าระดับอก ซึ่งต่างจากภาพใน Mavalipuram โดยการเปลี่ยนแปลงระดับการวางของลูกน้ำเต้านั้น ใช้เวลาประมาณ 7 - 10 ศตวรรษจึงจะพบความแตกต่าง (Coomaraswamy,1931: 59) นอกจากนี้ Coomaraswamy ยังอธิบายเพิ่มเติมว่า เครื่องดนตรีนี้มีน้ำเต้าจำนวนสองลูกเป็นพื้นฐาน มีวิธีการถือโดยการจับให้ตั้งขึ้นในแนวตั้งฉากกับร่างกาย ซึ่งเป็นลักษณะและตำแหน่งการเล่นแบบสมัยใหม่ (Coomaraswamy,1931: 60) เพราะเครื่องดนตรีที่มีน้ำเต้าสองลูกนั้น ปรากฏในภาพวาดอินเดียในศตวรรษที่ 16 ในขณะที่ “bin” ที่มีน้ำเต้าลูกเดียวก็ปรากฏให้เห็นด้วยเช่นกัน ส่วนภาพวาดในยุคราชวงศ์โมกุลแห่งศตวรรษที่ 17 นั้น “bin” มีความใกล้เคียงกับ bin สมัยใหม่ของอินเดียเหนือ

จากข้อมูลข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า ในยุคดังกล่าวเครื่องดนตรี bin มีวิธีการถือโดยจับถือในแนวตั้ง ให้น้ำเต้าลูกหนึ่งอยู่เหนือบ่าซ้าย และอีกลูกหนึ่งอยู่ด้านใต้แขนขวา แต่อย่างไรก็ตาม ในช่วงต้นศตวรรษที่ 19 “bin” ได้ลดความนิยมลง พร้อมกับการพัฒนารูปแบบเครื่องดนตรีชนิดอื่นที่หลากหลายมากขึ้นอย่างเช่น sitar ดังนั้น “bin” จึงกลายเป็นเครื่องล้าสมัยและเกือบสูญไปจากอินเดีย แต่สิ่งที่หลงเหลือจาก bin นั้น ยังปรากฏในเครื่องสายชิ้นอื่น ๆ ของอินเดียที่ได้รับสืบต่อมาจนถึงปัจจุบันนี้ ซึ่งยังมีนักดนตรีชาวฮินดูสถานที่ยังคงบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทนี้อยู่ คือ นักดนตรีที่ชื่อว่า Asad Ali Khan ดังภาพ



ภาพที่ 121 เครื่องดนตรี bin (ประเภท stick zither) บรรเลงโดย Asad Ali Khan
ที่มา: บทความ Musical Instruments: Northern Area
ใน The Garland Encyclopedia of World Music Volume 5 (Allyn Miner, 2000: 333)

ดังนั้นเป็นที่แน่นอนว่าเครื่องดนตรีของชาวอินเดียจากการปรากฏในภาพตั้งแต่สมัย 600 นั้น ให้ความสำคัญกับประวัติของวีณาประเภท stick zither ซึ่งมีความสำคัญต่อทฤษฎีดนตรีตั้งแต่หลังจากยุคโบราณจนกระทั่งเพิ่มความสำคัญขึ้นเรื่อย ๆ ดังที่พบได้จากภาพสัญลักษณ์ต่าง ๆ (Bonnie C. Wade, 2000: 307)

2. เครื่องดนตรี “Kinneri”

“kinneri หรือ kinnari” เป็นเครื่องดนตรีโบราณในรูปแบบดนตรีพื้นเมืองของอินเดียใต้ที่เข้ามาเป็นที่นิยมในหลายศตวรรษ เช่นเดียวกับการเข้ามาของ Pena ในรัฐ Assam และ Banam ของรัฐ Orissa ปรากฏในทางตะวันตกและทางใต้ จัดอยู่ในประเภทเครื่องสาย (rude stringed instrument) และยังมีการนำมาดีดโดยชาว Kanara ใต้ และชาว Mysore ซึ่งปัจจุบัน Mysore ได้เปลี่ยนชื่อเป็น Mysuru ในรัฐ Karanataka ประเทศอินเดีย (C.R.day, 1977: 4) โดยปรากฏคำอธิบายเครื่องดนตรีนี้อย่างเด่นชัดในเอกสารยุคกลาง (Bonnie C. Wade, 2000: 343) ซึ่งคำว่า “kinnari” มีการสันนิษฐานถึงที่มาของคำที่นำมาใช้ในวัฒนธรรมอินเดียแบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ ด้านภาษา ด้านดนตรี และด้านคัมภีร์ไบเบิล (Bible) ดังมีผู้ให้ความเห็นในประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

2.1 ด้านภาษา

เคิร์ท สัคส์ (Curt Sacks) ให้คำอธิบายชื่อเรียก โดยสันนิษฐานไว้ 3 ภาษา ดังกล่าวไว้ว่า kinneri ในภาษาอียิปต์ ซึ่งเป็นการใช้ตามหลักภาษา Semitic ตระกูล Afro Asiatic (อาหรับฮิบรู/Akkadian/Phoenician) โดยใช้คำว่า “k’nn’r” ส่วนภาษาอาหรับฮิบรู (Hebrew) ใช้คำว่า “kinnor”และในภาษาอารบิกใช้คำว่า “kinnara” (Curt Sachs, 1940: 102)

2.2 ด้านดนตรี

B.Chaintanya Deva ได้อธิบายว่า kinnari เป็นเครื่องดนตรีพื้นเมือง ที่คัมภีร์ปรากฏคำว่า “kinnari” ซึ่งเป็นนัยความหมายของคำว่า “kinnor” (B.Chaintanya Deva, 1973: 51) ส่วน C.R.day ได้กล่าวไว้ว่า kinnari เป็นเครื่องดนตรีโบราณที่ได้ชื่อมาจากตำนานที่ กินรีถูกสร้างขึ้น (kinneri) โดยคำว่า “kinneri” หมายถึงคนธรรพ์องค์หนึ่งหรือผู้ขับร้องของอาณาจักรพรหม (Brahm-Loka) ซึ่งเป็นสวรรค์ชั้นที่สถิตแห่งพระพรหม (C.R.Day, 1977: 4)

2.3 ด้านคัมภีร์ Bible

B.Chaintanya Deva กล่าวว่า คัมภีร์ Bible โดยได้กล่าวถึงคำว่า “kinorrah” ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่าดนตรีประเภทนี้อาจเป็นเครื่องประเภท lyres (B.Chaintanya Deva, 1973: 51) ส่วน C.R.day กล่าวว่าคำว่า “kinnor” ถูกอ้างอิงในคัมภีร์ไบเบิล (Bible) ซึ่งการที่มีชื่อเหมือนกันเป็นการคาดคะเนได้ว่าทั้งสองส่วนนี้ อาจมาจากแหล่งวัฒนธรรมอารยันเดียวกัน (C.R.day, 1977: 4)

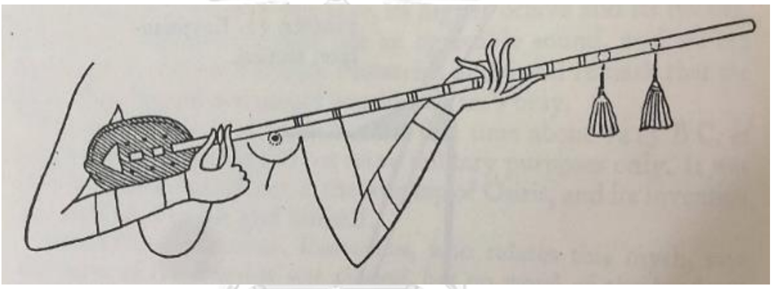
จากข้อสันนิษฐานต่าง ๆ นั้น มีความสอดคล้องใกล้เคียงกัน เนื่องจากมีความเชื่อมโยงกันในทางภาษาทั้งอียิปต์ ฮิบรู อารบิก และแม้แต่ความเชื่อเรื่องเทพที่เปรียบเทียบเครื่องดนตรีเป็นประหนึ่งองค์เทพที่ผูกติดกับสังคมมาตั้งแต่ยุคดั้งเดิมและศาสนาที่เชื่อมคนในสังคมเดียวกัน ส่วนด้านลักษณะเครื่องดนตรี นักวิชาการหลายท่านรวมทั้งเอกสารต่าง ๆ ได้ให้ความเห็นไว้ต่างกันดังนี้

B.Chaintanya Deva กล่าวว่าลักษณะ kinnari แบ่งออกเป็น 3 ลักษณะคือ ลักษณะที่หนึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด (plucked) ลักษณะที่สองเป็นเครื่องสีที่มีลักษณะเป็นไวโอลินพื้นเมืองทางอินเดียใต้ และลักษณะที่สามเป็นเครื่องดนตรีพิณประเภทพิณไลร์ (lyre) ของเอเชียกลาง (B.Chaintanya Deva, 1973: 51)

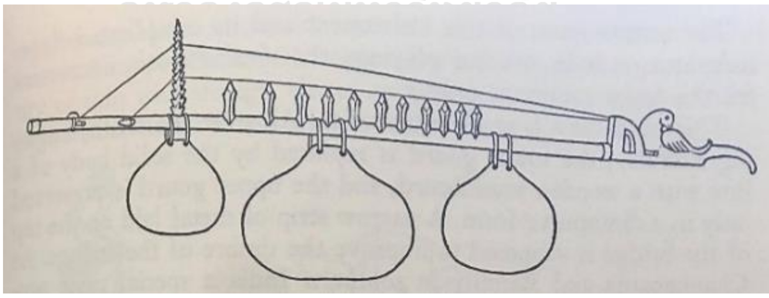
Bonnie C. Wade กล่าวว่า “kinnari” เป็นเครื่องในกลุ่ม stick zither ถือเป็นเครื่องดนตรีบรรพบุรุษ มีรูปแบบพัฒนาการชั้นต้นมาจาก been หรือ bin ทางอินเดียเหนือ (Bonnie C. Wade, 2000: 343)

Curt Sachs กล่าวว่า ส่วนโครงสร้างกล่องเสียงของเครื่องดนตรี kinneri หรือ kinnari vina นี้ มีลักษณะรูปทรงเหมือนไข่นกกระจอกเทศ (Curt Sachs, 1940: 232)

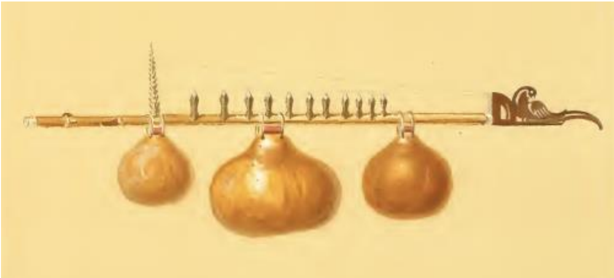
Raja Sir Sourindro Mohun Tagore กล่าวว่า kinner มีกล่องเสียงที่เป็นลูกน้ำเต้า พร้อมด้วยสายจำนวน 2 สาย และมีคอที่ยาวกว่า bheen ในอินเดียเหนือ (Raja Sir Sourindro Mohun Tagore, 1963: 56) ดังภาพลักษณะเครื่องดนตรีของ kinnari ต่อไปนี้



ภาพที่ 122 ข้อสันนิษฐานว่ามีอิทธิพลจากเครื่องดีดลิวท์ของชาวอียิปต์ (18^{th} Dynasty)
ที่มา: หนังสือ The History of Musical Instruments (Curt Sachs, 1940: 102)



ภาพที่ 123 kinnari ทางอินเดียตอนใต้
ที่มา: The History of Musical Instruments (Curt Sachs, 1940: 225)



ภาพที่ 124 kinneri

ที่มา: หนังสือ The Music and Musical instruments of southern Indian and the deccan (C.R.day, 1891: 134/1)



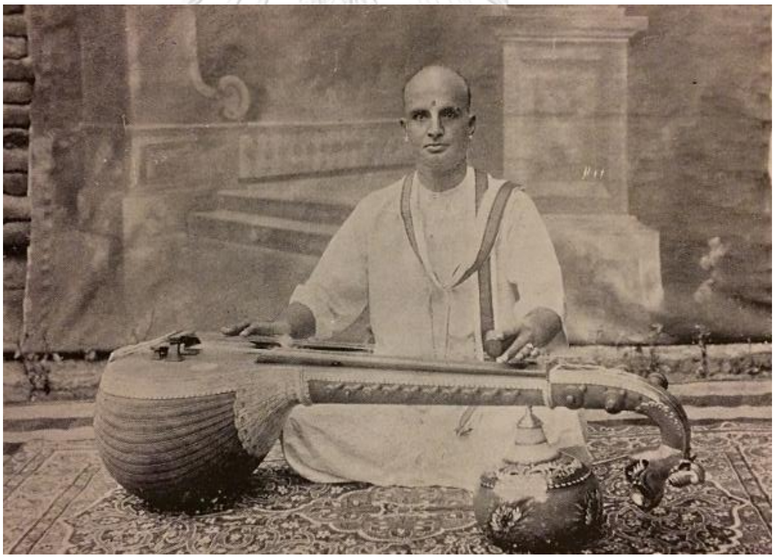
ภาพที่ 125 ภาพวาด kinnari ในศตวรรษที่ 17

ที่มา: หนังสือ Indian Music (B.Chaintanya Deva, 1974: 134)

จากความเห็นต่าง ๆ ด้านลักษณะเครื่องดนตรี kinnri สามารถสรุปได้ว่า ความเห็นส่วนใหญ่มุ่งประเด็นไปที่ kinneri จัดเป็นเครื่องดนตรีประเภท stick zither เป็นหลัก เพราะมีส่วนที่เป็นกล่องเสียงทำจากลูกน้ำเต้า ประกอบเข้ากับคันที่มีแป้นวางนิ้วมือ ติดนมพร้อมสาย ถึงแม้ว่าจะมีบางส่วนอ้างอิงถึงฐานที่มาจากอียิปต์ก็ตาม ดังนั้น ลักษณะเครื่องดนตรี kinneri ที่ปรากฏสามารถสรุปได้ว่ามีลักษณะเป็นเครื่องดนตรีประเภท stick zither ที่สามารถพบได้จากหลักฐานสำคัญต่าง ๆ

3. เครื่องดนตรี “Gottavadyam”

“gottavadyam” หรือเรียกอีกอย่างว่า “gotuvadyam” เป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญและได้รับความนิยม พบในอินเดียใต้และมักถูกเรียกว่า mahanataka veena (Reginald และ Jamila Massey, 1986: 133) มีลักษณะคล้ายกับวีณาทางตอนใต้ซึ่งแตกต่างกันที่ gottavadyam นั้นไม่มีนม (unfretted) ดังที่ Allyn Miner กล่าวไว้ว่า เครื่องดนตรีทำทำนองเดี่ยว (solo melody instrument) ของอินเดียใต้นั้นคือ วีณาที่เป็นเครื่องดีดชนิดมีนม (fretted, pluked lute) แต่สำหรับ gottavadyam นั้น เป็นวีณาไม่มีนม บรรเลงด้วยการรูดสายหรือเรียกว่า “slide vina” (fretless vina played with a slide) (Allyn Miner, 2000: 233, 353) ซึ่งมีความเห็นสอดคล้องกับ S.Krishnaswamy ที่กล่าวว่า “*gottavadyam เป็นหนึ่งในเครื่องดนตรีที่สำคัญทางตอนใต้คล้ายคลึงกับวีณาทางตอนใต้ แต่มีสิ่งทำให้แตกต่างกันก็คือ เครื่องนี้ไม่มีนม (unfretted)*” (S.Krishnaswamy, 1965: 51) ดังตัวอย่างภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 126 ท่านั่งบรรเลงเครื่องดนตรี gottavadyam

ที่มา: A Dictionary of South Indian Music and Musicains Volume II (G-K)

(P.Sambmoorthy, 1959: 192.2)

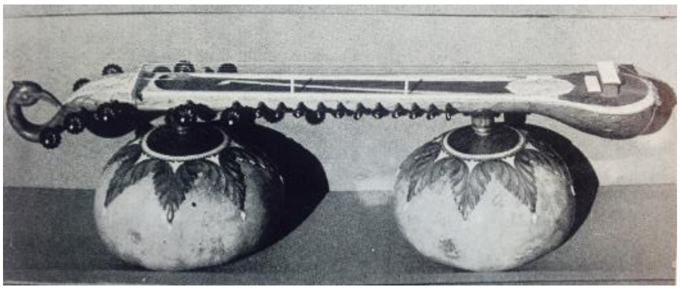


ภาพที่ 127 นักดนตรี gottavadyam

ที่มา: A Dictionary of South Indian Music and Musicains Volume III (L-N)

(P.Sambmoorthy, 1971: 144.1)

นอกจากนี้ gottavadyam ยังมีความเหมือนและใกล้เคียงกับเครื่องดนตรีที่พัฒนาขึ้นทางตอนเหนืออีกชิ้นหนึ่งคือ “vichitra veena” ซึ่งตรงกันข้ามกับความเห็นของ Allyn Miner ที่กล่าวว่ารูปแบบของ gottuvayam ในปัจจุบันนี้เป็นรูปแบบเดียวกับ “citra vina” (Allyn Miner, 2000: 233) ดังภาพลักษณะเครื่องดนตรีของ vichitra veena และ citra vina ที่มีความคล้ายคลึงกับ gottavadyam ต่อไปนี้



ภาพที่ 128 vichitra veena

ที่มา: หนังสือ Indian Music a Vast Ocean of Promise (Peggy Holroyde, 1972: 112.1)



ภาพที่ 129 citra veena

ที่มา: http://instrumundo.blogspot.co.uk/2012/12/gotuvadyam-chitravina-chitra-veena.html สืบค้นเมื่อวันที่ 14 สิงหาคม 2560

ดังนั้น จากความเห็นในส่วนเครื่องดนตรี gottavadyam ถึงแม้จะมีลักษณะการวางดีดเหมือนกับ vichita veena และ citra veena ก็ตาม แต่เครื่อง gottavadyam มีรูปร่างและลักษณะเหมือนกับเครื่อง citra veena มากกว่า vichita veena

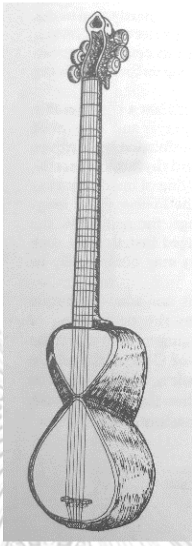
กลุ่มที่ 2 เครื่องดีดประเภท Plucked Lute

ประเภทที่ 1 กลุ่ม Long Necked Plucked Lute

1. เครื่องดนตรี Sitar

sitar เป็นหนึ่งในเครื่องดนตรีชั้นนำของ Hindustani และเป็นผลงานที่มีชื่อเสียงที่สุดของอินเดียในด้านวัฒนธรรมดนตรีโลก คำว่า “sitar” เป็นภาษาเปอร์เซียมาจากคำว่า seh-tar หมายถึง สามสาย สามารถแยกคำออกเป็น 2 คำคือ คำว่า “seh” หมายถึงสาม และ “tar” หมายถึงสาย จึงรวมเป็น sehtar หมายถึง สามสาย เพราะลักษณะคำของเปอร์เซียนั้นมักนำมารวมกับจำนวน เช่น คำว่า dutar หรือ dotar sehtar หรือ sitar หรือ panchtar ที่หมายถึงห้าสาย (Jean Jenkins และ Poul Rovsing Olsen, 1976: 22) ในหลายพื้นที่ทางอินเดียตอนเหนือ อาทิ

เนปาล ปากีสถานและบังกลาเทศ (Allyn Miner, 2000: 334) ดังภาพตัวอย่างเครื่องดนตรีแบบแผนของเปอร์เซีย tar และ sehtar ต่อไปนี้



ภาพที่ 130 เครื่องดีด “tar” (ดนตรีแบบแผนของชาวเปอร์เซีย)
ที่มา: หนังสือ Music and Musical Instruments In The World of Islam
(Jean Jenkins and Poul Rovsing Olsen, 1976: 13)



ภาพที่ 131 เครื่องดนตรี “tar” ประเภทลิวท์ของชาว Shiraz อิหร่าน คริสต์ศักราช 1865
ณ Horniman Museum & Gardens ประเทศอังกฤษ
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 14 กรกฎาคม 2560



ภาพที่ 132 เครื่องดีด “setar” (ดนตรีแบบแผนของชาวเปอร์เซีย)
ที่มา: หนังสือ Music and Musical Instruments in The World of Islam
(Jean Jenkins and Poul Rovsing Olsen, 1976: 13)

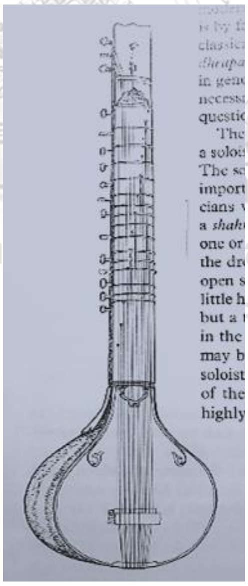


ภาพที่ 133 เครื่องดนตรี “setar” ประเภทลิวท์ของชาวอิหร่าน ก่อนคริสต์ศักราช 1876
ณ Horniman Museum & Gardens ประเทศอังกฤษ
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 14 กรกฎาคม 2560

เครื่องสาย 2 ชิ้นนี้ ตามที่ Jean Jenkins และ Poul Rovsing Olsen กล่าวว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีความโดดเด่นมากที่สุด อีกทั้งมีที่มาจากเปอร์เซีย โดย “tar” นั้นเป็นเครื่องที่มีเอว 2 ชั้น และจัดเป็นประเภทพิณลิวท์คอยาว (long neck plucked lute) มีสายจำนวน 6 สายและดีดด้วยไม้ดีดโลหะขนาดเล็ก เป็นเครื่องดนตรีที่ถูกนำไปใช้เป็นเครื่องดนตรีบรรเลงเดี่ยว และยังประกอบการร้องด้วยเช่นกัน (Jean Jenkins และ Poul Rovsing Olsen, 1976: 12) ดังนั้น จึงมีนักวิชาการ 2 ท่านที่ให้ความเห็นตรงกันว่า เครื่องดนตรี Tar นี้ น่าจะเป็นเครื่องดนตรีต้นแบบหรือมีพัฒนาการมาจากกัน ดังข้อความต่อไปนี้

B.Chaintanya Deva กล่าวว่า sitar ได้พัฒนารูปแบบมาจากลิวท์ (lute) ที่มีนม (fret) แบบพื้นเมือง ดังที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมช่วงศตวรรษที่ 12 (B.Chaintanya Deva, 1973: 49)

S.krishnaswamy กล่าวว่า เครื่อง “sitar” ที่มีสายและมีลัษณะเป็นรูปแบบเครื่องดนตรีดั้งเดิม (S.krishnaswamy, 1965: 46) ดังภาพ sitar ต่อไปนี้



ภาพที่ 134 “sitar” เครื่องดีดของอินเดียเหนือ (north indian classical music)
ที่มา: หนังสือ Music And Musical Instruments in the World Of Islam
(Jean Jenkins และ Poul Rovsing Olsen, 1976: 20)

โดยรูปแบบเครื่องดนตรีประเภทลิวท์ (lute) นี้ อาจถูกนำเข้ามาจากเอเชียกลางและเอเชียตะวันตก เพราะกลุ่มประเทศเหล่านั้นมีเครื่องดนตรีประเภทลิวท์ (lute) ที่แตกต่างจากอินเดีย จึงมีความเป็นไปได้อย่างมากที่เครื่องดนตรี sitar มีการพัฒนามาจาก tar และ setar ในแคชเมียร์ (B.Chaintanya Deva, 1974: 135) โดยในแคชเมียร์มีเครื่องดนตรีลักษณะเดียวกับ sitar แต่เรียกว่า “setar” ซึ่งมีขนาดเล็ก คอบาง เป็นเครื่องดีดทำจากไม้ (wooden lute) คล้ายกับเครื่องดนตรีของอิหร่านหรือเปอร์เซียที่เรียกว่า “setar” (Allyn Miner, 2000: 344) จากลักษณะ sitar ข้างต้น sitar จึงเป็นเครื่องดนตรีที่จัดอยู่ในตระกูลลิวท์ (lute) ประเภท long lute และมีกล่องขยายเสียงที่ทำจากน้ำเต้าที่ตากแห้งจนคงตัว มีสายจำนวน 6 หรือ 7 เป็นสายหลัก โดยแยกหน้าที่ของสายออกเป็น 2 กลุ่มคือ กลุ่มแรกจำนวน 4 สายจะเล่นทำนองและอีกจำนวน 2 สายหรือ 3 สายนั้น ทำหน้าที่เป็นเสียงโดรน (drone) และทำลำนำ (rhythm strings) (Reginald และ Jamila Massey, 1986: 127) ซึ่งมีความสอดคล้องกับข้อมูลจาก Encyclopedia ที่สามารถสรุปได้ว่า โครงสร้างของเครื่อง sitar นั้น มีลำตัวเป็นลักษณะครึ่งของลูกน้ำเต้า ด้านหน้าเป็นไม้และมีความยาว คอเป็นไม้กลวง ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับเครื่องดนตรี tambura ซึ่งสันนิษฐานได้ว่าเครื่องดนตรีทั้งสองเครื่องนี้อาจมีบรรพบุรุษเดียวกัน รวมถึงมาตรฐานของ sitar ที่มี fret ทรงโค้งจำนวน 20 อัน ติดกับส่วนคอด้วยเกลียวไนลอนนั้น fret นี้ สามารถเคลื่อนที่ในตำแหน่งเสียงที่แตกต่างกันได้ อีกทั้ง sitar มีสายหลักจำนวน 6-7 สายซึ่งพาดไปตามลำตัว โดยที่ความโดดเด่นของเสียงเครื่องดนตรีนี้ขึ้นอยู่กับโครงสร้าง ที่ได้รับมรดกตกทอดมาจาก bin ที่มีคอยาวและกว้าง (Allyn Miner, 2000: 334)

ในช่วงปลายศตวรรษที่ 18 ได้มีการเพิ่มจำนวนสายใน sitar เป็นจำนวน 6 สาย โดยจำนวน 4 สายแรกมีไว้สำหรับทำทำนอง และอีกจำนวน 2 สายที่มีไว้สำหรับทำเสียงโดรน (drone) และทำลำนำ (rhythm) (Chikari Strings) ต่อมาจึงเป็นจำนวน 7 สาย (a third chikari strings) ที่ได้เพิ่มขึ้น (Bonnie C.Wade, 2001: 95)

ข้อมูลข้างต้นที่กล่าวว่า sitar น่าจะมีที่มาจาก tar หรือ setar ของเปอร์เซียนั้น โดยที่ S.krishnaswamy ยังกล่าวเชื่อมโยงข้อมูลการเรียกชื่อเครื่องดนตรี kacchapi ที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมอินเดียที่มีข้อสันนิษฐานว่า kacchapi เป็นเครื่องที่มีกล่องเสียงแบนเป็นหลังเต่า โดยเขาได้ให้ความเห็นว่า sitar เป็นเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่งที่ลำตัวของเครื่องมักทำจากลูกน้ำเต้าผ่าครึ่ง ดังนั้น sitar จึงถูกเรียกว่า “kachchawa” ซึ่งอาจหมายรวมว่าเป็น “kachchapi vina” ประเภทหนึ่งก็ได้ (S.krishnaswamy, 1965: 44) และเป็นความเห็นที่ตรงกับ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ที่กล่าวไว้ว่า อมิร์ กรุส

โชว์ (Amir Khusrau) ชาวอินเดียเชื้อสายเปอร์เซียนั้น เป็นผู้ประดิษฐ์เครื่องดนตรีชิ้นนี้ขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 12 (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2544: 53) โดย อมิร์ กรุสโชว์ (Amir Khusrau) ผู้ที่มีความโดดเด่นในราชสำนักของ Khilji และ Tughlak sultans ของ Delhi โดย Khusrau เป็นลูกหลานของครอบครัวที่อพยพเข้ามาในอินเดียจากพื้นที่เอเชียกลางที่ได้รับอิทธิพลจากชาวเปอร์เซียจนกลายเป็นนักดนตรีอินเดียที่ประสบความสำเร็จ โดยเขานำองค์ประกอบดนตรีเปอร์เซียหลายอย่างเข้าไปใช้ในดนตรีอินเดียหรืออาจกล่าวได้ว่า sitar ในอินเดียนั้นเป็น sehtar ของเปอร์เซียนั่นเอง (Bonnie C.Wade, 2001: 94-95)

ถึงแม้ว่าในช่วงระหว่างศตวรรษที่ 13 และ 18 นั้นยังขาดเอกสารทางประวัติศาสตร์ของ sitar ก็ตาม ยังพบข้อมูลดนตรีที่ได้จากจิตรกรรมในยุคโมกุลช่วงศตวรรษที่ 16 ถึงศตวรรษที่ 17 ที่มักจะพบว่าภาพเครื่องดนตรีมีความเหมือนกับเครื่องดนตรี sehtar ของชาวเปอร์เซีย ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 135 sitar

ที่มา: หนังสือ Musical Instruments of North India: Eighteenth Century Portraits (Solvyns, Balt, 1997: 46)

นอกจากนี้ ยังปรากฏภาพเครื่องดนตรีอื่น ๆ เช่น tabla sarangi sitar และคนเต้นรำร่วมกับเครื่องดนตรี sitar ในภาพวาด karva dance และงานฝีมือจำนวน 72 ภาพ ในปี 1856 ดังนี้

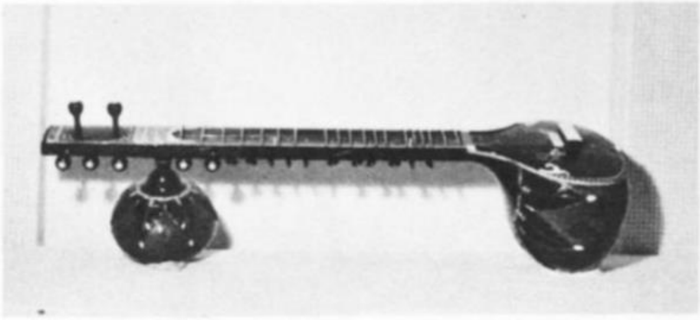


ภาพที่ 136 karva dance
ที่มา: บทความ Musical Instruments: Northern Area
ใน The Garland Encyclopedia of World Music Volume 5 (Allyn Miner, 2000: 335)

ดังนั้น จากข้อมูลและภาพต่าง ๆ ของเครื่องดนตรี sitar นั้น สามารถสรุปได้ว่า เครื่องดนตรีนี้มีอิทธิพลวัฒนธรรมจากมุสลิม ด้วยหลายปัจจัยไม่ว่าจะเป็นการให้ชื่อเรียกเครื่องดนตรีนี้ ที่มีความเหมือนกับคำในภาษาเปอร์เซีย โดยนอกจากชื่อเครื่องดนตรีแล้ว ในด้านรูปลักษณะของเครื่องดนตรียังคงเป็นเช่นเดียวกับวัฒนธรรมเปอร์เซียอีกด้วย รวมถึงผู้นำทางดนตรีอย่าง อมิร์ กรุสโชว์ (Amir Khusrau) ที่เป็นผู้สร้างและใส่องค์ประกอบของเปอร์เซียเข้าไปในดนตรี อันเป็นเครื่องแสดงความอุดมสมบูรณ์ของดนตรีแห่งยุคทองของอิสลามที่ได้เข้ามาพัฒนาขึ้นในราชสำนักทางตอนเหนือของอินเดียเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน ดังตัวอย่างภาพเครื่องดนตรี sitar ที่พบในปัจจุบันต่อไปนี้



ภาพที่ 137 เครื่องดีดพิณ sitar ในปัจจุบัน
ที่มา: หนังสือ An Introduction to Indian Music (B.Chaintanya Deva, 1973: 54.8)



ภาพที่ 138 พิณ sitar

ที่มา: บทความเรื่อง Musical Instruments of India ใน : Asian Music Volume 2, Number 2 (S. Krishnaswami, 1971: 31-42)

2. เครื่องดนตรี Tambura

tambura มีการเรียกชื่อต่างกันออกไป เช่น (1) tamboora (2) tampura (3) tanpura (4) taumburam (5) tamburi (6) tampuri (7) tamburu vina (8) dambura (9) dhambura (10) danburo (11) tumburu เป็นต้น โดยไม่ว่าจะมีวิธีการเขียนอย่างไรก็ตาม ทุกคำสื่อถึงเครื่องมือชนิดเดียวกันทั้งสิ้น โดยจากคำอธิบายของนักวิชาการและเอกสารหลาย ๆ ฉบับได้กล่าวไว้ตรงกันว่าคำว่า “tambura”หรือ“tanpura” นั้น เป็นเครื่องดนตรีที่มีพัฒนาการจากการปรับเปลี่ยนของเครื่องดนตรี tampur หรือ tanbur ในวัฒนธรรมอาหรับเปอร์เซียของตะวันออกกลางและเอเชียตะวันตก ซึ่งคำนี้เป็นคำในภาษาของชาวเติร์กที่อยู่ในรูปแบบดนตรีแบบแผน ซึ่งลักษณะวัฒนธรรมดนตรีเติร์กเองมีการแลกเปลี่ยนและรับอิทธิพลกันไปมาระหว่างเปอร์เซีย อาหรับและเติร์ก (Jean Jenkins และ Poul Rovsing Olsen, 1976: 16-17) การเดินทางทะเลชายฝั่งใต้ไปจนถึงตะวันตกของอินเดีย ซึ่งเป็นเส้นทางแรกของการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมจากเครื่องดนตรีประเภทคอยาว (long lute) แห่งโลกอาหรับเข้ามาสู่เครื่องดนตรีประเภทคอยาว (long lute) ของอินเดีย (Francoise ‘Nalini’ Delvoye และคณะ, 2010: 373) ที่มีมาตั้งแต่ระยะเริ่มต้น ในศตวรรษที่ 12 ดังที่ปรากฏจุดเปลี่ยนที่มีการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างเปอร์เซียและอารเบียในดนตรีและเครื่องดนตรีของอินเดีย (S.Krishnaswamy, 1965: 28) จนในที่สุดเครื่องดนตรี “tanbur” จึงเป็นที่รู้จักกันในฐานะเครื่องดนตรี “tanburah” เป็นต้นมา ดังตัวอย่างภาพเครื่องดนตรี tanbur ต่อไปนี้



ภาพที่ 139 เครื่องดีด “tanbur” (ดนตรีแบบแผนชาวตุรกี)
ที่มา: หนังสือ Music and Musical Instruments in The World of Islam
(Jean Jenkins และ Poul Rovsing Olsen, 1976: 16)



ภาพที่ 140 เครื่องดนตรี “tanbur” ปรากฏการใช้โดยชาวตุรกี เมืองอิสตันบูล ประเทศตุรกี
ที่มา: หนังสือ Music and Musical Instruments in The World of Islam
(Jean Jenkins และ Poul Rovsing Olsen, 1976: 28)



ภาพที่ 141 tambur เมือง Kurdistan ประเทศอิหร่าน
ที่มา: หนังสือ Music and Musical Instruments in The World of Islam
(Jean Jenkins และ Poul Rovsing Olsen, 1976: 29)

นอกจากที่มาของชื่อเครื่องดนตรี Tambura แล้ว ยังมีอีกหนึ่งความเห็นที่กล่าวว่าชื่อเครื่องดนตรีประเภทนี้เป็นชื่อของเทพคนธรรพ์ ดังที่ Raja Sir Sourindro Mohun Tagore อธิบายไว้ว่า huhu และ tumburu คือผู้คิดค้นเครื่องดนตรีเครื่องสายนี้ ซึ่งต่อมาจึงเรียกชื่อเครื่องดนตรีเป็นชื่อของท่านคือ Tumburu (Raja Sir Sourindro Mohun Tagore, 1963: 51) หรือที่คนไทยเรียกว่า "ตุมพุรุ" ซึ่งเป็นเทพแห่งคนธรรพ์ที่มีความชำนาญในการร้องรำทำเพลง แห่งป่าหิมพานต์ (https://en.wikipedia.org/wiki/Tumburu, สืบค้นวันที่ 1 สิงหาคม 2560) ดังภาพคนธรรพ์ตุมพุรุที่อยู่ในท่ายืนพร้อมกับถือเครื่องดนตรี โดยเครื่องดนตรีในภาพนี้มีลักษณะเหมือนกับเครื่องดนตรีสรัสวตีวีณามากกว่าเครื่องดนตรี tambura เนื่องจากมีน้ำเต้าลูกบน อีกทั้งมีจำนวน 7 สาย ทำให้มีความแตกต่างจากเครื่องดนตรี tambura ที่กล่าวข้างต้น



ภาพที่ 142 คนธรรพ์ตุมพุรุ (Tumburu) (เทพผู้เชี่ยวชาญการขับร้อง)
ที่มา: https://en.wikipedia.org/wiki/Tumburu สืบค้นเมื่อวันที่ 1 สิงหาคม 2560

โดย tamburu นั้นเป็นเครื่องดนตรีประเภท long necked lute ทำหน้าที่เป็นเสียงโดรน (drone) มีจำนวน 4 สาย (Jean Jenkins และ Poul Rovsing Olsen, 1976: 20) อีกทั้ง เป็นหนึ่งในเครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องสายที่มักถูกนำไปใช้ทั่วไปในอินเดีย โดยเฉพาะอินเดียทางตอนเหนือ (S.Krishnaswamy, 1965: 39) ดนตรีอินเดียมีความเจริญรุ่งเรืองจนถึงจุดสูงสุดคือยุคของพระเจ้าอักบาร์มหาราช (1542-1605) ที่พระองค์ทรงให้การสนับสนุนและการนำดนตรีมาใช้งานในราชสำนักอักบาร์อย่างต่อเนื่อง (S.Krishnaswamy, 1965: 28) ดังที่ปรากฏข้อมูลเครื่องดนตรี tambura ทั้งในงานศิลปะและวรรณคดีของราชสำนักมุสลิมทางตอนเหนือ อีกทั้ง ในศตวรรษที่ 17 ยังปรากฏคำอธิบายว่าเป็นเครื่องดนตรีแรก ๆ ของประเภทลิวท์ (lute) ปรากฏพบในเอกสารยุคกลาง (Francoise ‘Nalini’ Delvoye และคณะ, 2010: 373) รวมถึงการเป็นเครื่องดนตรี tambura ยังได้รับความนิยมมากในสมัยราชวงศ์โมกุล (Mughal) (Solvyns Balt, 1997: 47)

แต่จากข้อมูลของ Bonnie C.Wade ได้อธิบายถึงพิณ long necked plucked lute นั้นสามารถสรุปได้ว่า เครื่องดนตรีประเภทนี้ปรากฏในภาพวาดของอินเดียก่อนยุคโมกุล (Mughal) และจัดเป็นเครื่องดนตรีที่อยู่ในฐานะเครื่องทำทำนอง (long necked fretted lute) จนกระทั่งไม่เพียงแต่ภาพวาดในยุคอักบาร์เอง ภาพในยุคทายาทของอักบาร์ (ราว ๆ 1605 - 1627) ก็ปรากฏเครื่องดนตรีนี้

ได้เปลี่ยนตำแหน่งของเครื่องดนตรีในรูปแบบใหม่ จึงสันนิษฐานได้ว่าจากภาพเป็นการอธิบายถึงบทบาทใหม่ของเครื่องดนตรีชิ้นนี้ที่เปลี่ยนบทบาทหน้าที่จากเครื่องที่สร้างทำนองกลายเป็นเครื่องที่ผลิตเสียงโดรน (drone) ซึ่งเป็นรูปแบบที่ปรากฏในดนตรีฮินดูสถานยุคใหม่ (Bonnie C. Wade, 2000: 310) ดังภาพพระเจ้าอักบาร์ได้ยินการอ้อนวอน ซึ่งเป็นภาพจาก Akbarnama Manuscript ที่บริเวณด้านล่างตรงกลางของภาพพบภาพนักดนตรีถือพิณคอยาว (long necked lute) เป็นภาพจาก Courtesy of The Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution เมืองวอชิงตัน ดีซี และอีกหนึ่งภาพ ซึ่งเป็นภาพ Prince Dara Shukoh ในสวน โดยบริเวณด้านล่างขวาของภาพ เป็นนักร้องขับร้องไปพร้อมกับการดีดพิณ tambur เป็นภาพจาก Royal Album No.7. Chester Beatty Museum and Gallery of Oriental Art, Dublin ต่อไปนี้



ภาพที่ 143 พระเจ้าอักบาร์ได้ยินการอ้อนวอน

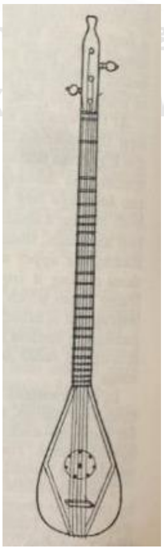
ที่มา: หนังสือ An Ethnomusicological Imaging Study of Music, Art, and Sound Culture in Mughal India (Bonnie C. Wade, 1998: 118.100)




ภาพที่ 144 Prince Dara Shikoh ในสวน

ที่มา: หนังสือ An Ethnomusicological Imaging Study of Music, art, And Sound Culture in Mughal India (Bonnie C. Wade, 1998: 118.190)

tambur จากภาพทั้งสองนั้นมีลักษณะคล้ายกับเครื่องดนตรีเปอร์เซีย คือเครื่องดนตรี persian long lute ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 145 Persian long lute

ที่มา: The History of Musical Instruments (Curt Sachs, 1940: 256)

tambura เป็นเครื่องดนตรีที่ปัจจุบันนี้ใช้เป็นเสียงโดรน (drone) ประกอบกับการร้องและการแสดงดนตรี ซึ่งมีลักษณะโครงสร้างที่ง่าย โดยเป็นพิณคอยาวที่ไม่มีนม (unfretted) หรืออาจจัดประเภทได้ว่าเป็นเครื่อง long necked unfretted lute ซึ่งประกอบด้วยลูกน้ำเต้าตัดครึ่งทำหน้าที่เป็นกล่องเสียงและติดกับหน้าไม้ ส่วนคอเป็นไม้กลวงยาว เครื่องดนตรีนี้ถูกพบในหลากหลายขนาด โดยขนาดใหญ่ที่สุดนั้นสำหรับประกอบกับการขับร้องของนักร้องชาย และส่วนขนาดเล็กที่สุดนั้นสำหรับประกอบผู้เล่นดนตรี โดยปกติแล้วมีจำนวนสาย 4 หรือ 5 สาย ถือดีดในแนวตั้ง มีเสียงหลักคงที่ เครื่องดนตรีนี้มีความจำเป็นสำหรับคนร้อง (Bonnie C. Wade, 2000: 332)



ภาพที่ 146 tambura

ที่มา: หนังสือ Musical Instruments of North India: Eighteenth Century Portraits

(Solvyns, Balt, 1997: 34)



ภาพที่ 147 tambora

ที่มา: หนังสือ Indian Music (B.Chaintanya Deva, 1974: 133)



ภาพที่ 148 tampura

ที่มา: หนังสือ Guide For The Collection of Traditional Musical Instruments (Peggy Holroyde, 1972: 112.2)

จากข้อมูลต่าง ๆ สามารถสรุปได้ว่า เครื่องดนตรี tambura นั้นแบ่งความคิดเห็นออกเป็น 4 ลักษณะตามข้อสันนิษฐานต่าง ๆ ข้างต้นดังนี้

ความเห็นที่หนึ่ง

tambura มีการพัฒนารูปแบบมาจากเครื่องดนตรีวัฒนธรรมเปอร์เซีย ที่ปรากฏรูปร่างคล้ายกับเครื่องดนตรี tanbur ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีแบบแผนราชสำนัก มีลักษณะเป็นเครื่องดนตรีคอยาว มีนม ด้านหลังแบนหรือเรียกว่า “long necked fretted lute”

ความเห็นที่สอง

ลักษณะเครื่องดนตรี tambura ที่สันนิษฐานมาจากชื่อของคนธรรพ์ คือ คนธรรพ์ ตุมพุรุ (tumburu) โดยถือเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเดียวกับสรัสวตีวีณาและจัดอยู่ในประเภท stick zither

ความเห็นที่สาม

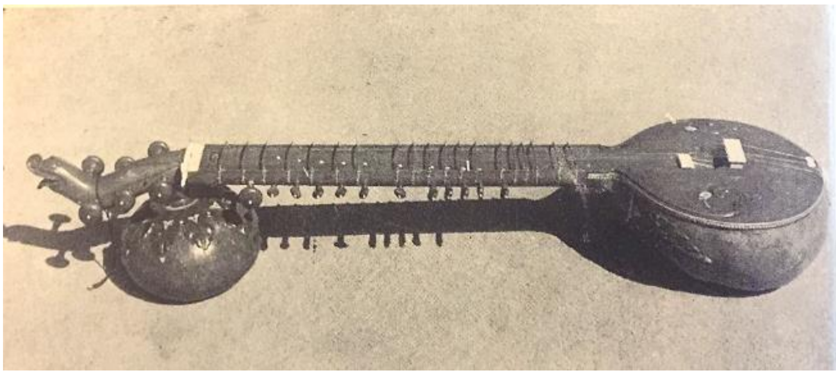
เครื่องดนตรี tambura นี้ ในสมัยราชวงศ์ Mughal แห่งยุคกลาง ที่มีลักษณะคล้ายเครื่องดีดคอยาวของชาวเปอร์เซีย จัดอยู่ในประเภท long neck plucked lute

ความเห็นที่สี่

เครื่องดนตรีนี้ เป็นลักษณะคอยาวไม่มีนม ทำหน้าที่เป็นเสียงโดรน (drone) จัดอยู่ในประเภท long necked unfretted lute

3. เครื่องดนตรี Surbahar

surbahar เป็นหนึ่งในเครื่องดนตรีที่มีเสน่ห์และแพร่หลายในอินเดียเหนือ ถูกสร้างขึ้นเมื่อประมาณ 120 ปีที่แล้ว ซึ่งอันที่จริงแล้ว surbahar ก็คือ sitar เพียงแต่มีขนาดใหญ่กว่าเท่านั้น ลำตัวของเครื่องดนตรีทำจากไม้ ด้านหลังแบนราบ และเป็นเครื่องดนตรีที่เหมาะสมกับการเล่นดนตรีแบบแผนของดนตรีฮินดูสถาน (S.Krishnaswamy, 1965: 46) เครื่องดนตรีนี้ได้ถูกพัฒนาโดย Sahibdad Khan โดยมีความหมายว่า “melody of spring” (Reginald และJamila Massey, 1986: 128) โดยหนังสือ Encyclopedia ให้ความหมายของคำนี้ว่า “spring time of notes” และมีรูปแบบเสียงลักษณะเดียวกับ “bin” (Allyn Miner, 2000: 335) ดังตัวอย่างภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 149 surbahar

ที่มา: หนังสือ Indian Music A Vast Ocean of Promise (Peggy Holroyde, 1972: 48.2)

4. เครื่องดนตรี Srasvati Vina

ดนตรี Karnatak ของอินเดียตอนใต้นั้นเรียกเครื่องดีดว่า “vina” ซึ่งต่างจากอินเดียทางตอนเหนือที่เรียกเครื่องดีดในภาษาฮินดีว่า “bin” หรือ “been” เป็นหลัก ดังนั้น “vina” ของอินเดียตอนใต้ในที่นี้จึงหมายถึงเครื่องดนตรี sarasvati vina ซึ่งเป็นคำในภาษาสันสกฤต (Louise Wrazen, 1986: 35) โดย sarasvati เป็นชื่อของเทพแห่งการเรียนรู้และเป็นราชินีแห่งดนตรีทั้งหลายของฮินดู (B.Chaintanya Deva, 1974: 138) นอกจากนี้ยังปรากฏข้อมูลงานวิจัยวัฒนธรรมดนตรีไทใหญ่ในรัฐชาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา (เมืองเชียงตุง) ที่กล่าวถึงพิธีไหว้ครูสุรสติ (พระสุรัสวดี) ไว้สอดคล้องกันความว่า

ศิลปินไทใหญ่หลายท่านให้ความเห็นว่า คำ “พระสุรสติ อาจมาจากคำว่า “พระสรัสวดีหรือพระสุรัสวดี” พระสรัสวดีหรือพระสุรัสวดีนั้น หมายถึงเทพธิดาองค์หนึ่งที่ดลบันดาลให้เกิดความสวัสดิมงคล สุรสติจึงน่าจะเป็นคำกร่อนเสียงหรือกลืนเสียงจากคำว่า “สุรัสวดี” ก็เป็นได้...

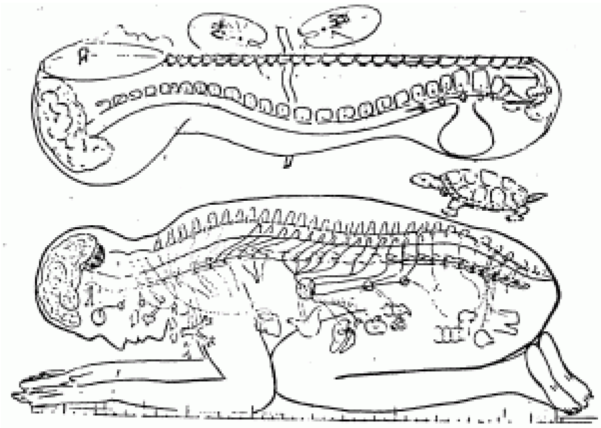
ผู้วิจัยเคยได้สัมภาษณ์ศิลปินและปราชญ์พื้นบ้านชาวไทใหญ่จังหวัดแม่ฮ่องสอน ได้รับข้อมูลใกล้เคียงกันว่า “ครูสุรสติหรือนางสุรสติตามปั๊บคาถา (คัมภีร์คล้ายสมุดข่อย) ดั้งเดิมของชาวไทใหญ่ กล่าวว่า เป็นนางผี (เทวดา) ผู้เฝ้าดูแลรักษาพระไตรปิฎก เป็นผู้ประสิทธิ์ประสาทความรู้ให้กับมวลมนุษย์โดยเฉพาะอย่างยิ่งด้านศิลปกรรม ดนตรี ฟ้อนรำ ไสยศาสตร์ หมอดู

คาถาอาคม สักยันต์ ซางอางหรือกินอาง (ยันต์) เป็นต้น (บุษกร สำโรงทองและคณะ, 2561: 10บ)



ภาพที่ 150 สรัสวตีถือเครื่องดนตรีวีณา ภาพวาดโดย L.Kondiah Raju.
ที่มา: บทความ Karnatak Vocal Instrumental Music
ใน The Garland Encyclopedia of World Music Volume 5 (Amy Catlin, 2000: 211)

เช่นเดียวกับ Reginald และJamila Massey ที่กล่าวว่า วีณาเป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่มากในยุคพระเวทนั้น มีการพัฒนารูปแบบทางดนตรีค่อนข้างน้อย เหตุที่เป็นเช่นนี้เพราะมีความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับประเพณี และเทพธิดาสรัสวตี จึงไม่พบการพัฒนารูปแบบมากนัก (Reginald และJamila Massey, 1986: 131) นั่นหมายถึงการให้ความเคารพบูชาเพราะมีความเชื่อว่าเครื่องดนตรีนั้นเป็นสัญลักษณ์ของร่างกายเทพธิดาสรัสวตี ตามที่ Ally Miner กล่าวไว้ว่า จากวรรณกรรมและตำนานที่มีมานานและมีความเกี่ยวข้องกับ vina นั้น เครื่องดนตรีนี้กลับเป็นสัญลักษณ์ของร่างกายเทพธิดาสรัสวตี (Sarasvati) เช่น fret หมายถึงซี่โครง และจุดที่เฉพาะเจาะจงที่เครื่องดนตรีเชื่อมต่อในแต่ละจุดคือ cakra เป็นจุดกายสิทธิ์ของการทำสมาธิโยคะ (Allyn Miner, 2000: 353) ดังตัวอย่างภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 151 การเปรียบเทียบกระดูกสันหลังที่มีความเกี่ยวข้องกับรูปร่างวีณา
ที่มา: https://sarswathiveena.wordpress.com/author/harishreejoisa/page/2/
สืบค้นวันที่ 23 สิงหาคม 2560

Sarasvati มีวิวัฒนาการมาจากต้นแบบยุคกลางสู่รูปแบบปัจจุบัน เมื่อประมาณสี่ร้อยปีก่อน ซึ่งเป็นเครื่องดีดคอยาวที่มีขนาดคอหนา กลวงภายใน พร้อมกับกล่องเสียงที่ใหญ่ ซึ่งแกะสลักจากท่อนไม้ขนุน โดยปกติของลูกน้ำเต้า (ปัจจุบันมักทำจาก Papier-Mache หรือ ไฟเบอร์กลาส) และติดอยู่ด้านล่างของบริเวณคอ วางอยู่ใกล้กับบริเวณหัวเข่าของนักดนตรี ซึ่งทำให้ง่ายต่อการบรรเลง และสามารถให้เสียงสะท้อนที่ดังเป็นพิเศษ มักมีการประดับประดาอย่างประณีต มีหัวมังกรที่แกะสลักโผล่ขึ้นมาจากปลายโค้งของบริเวณคอของเครื่อง มีลูกบิดขนาดใหญ่ และหมุนได้อย่างประณีต รวมถึงมีการประกอบงา เขากวางหรือการตกแต่งด้วยลวดลายดอกไม้ปกคลุมทุกข้อต่อ พร้อมกับลวดลายดอกกุหลาบ มีสายจำนวน 7 สาย โดยมีจำนวน 4 สายที่เป็นสายหลัก และปรับเสียงเป็นระดับเสียงร้องชายในการเปลี่ยนระดับเสียงไปมาระหว่างเสียงโทนิค (tonic) กับเสียงลำดับที่ 5 (fifth) และอีกจำนวน 3 สายทำหน้าที่เป็นสายโดรน (drone) (Allyn Miner, 2000: 352)



ภาพที่ 152 เครื่องดนตรีสรัสวตีบรรเลงโดย Kalpakam Swaminathan
ที่มา: บทความ Musical Instruments: Southern Area
ใน The Garland Encyclopedia of World Music Volume 5 (Allyn Miner, 2000: 353)

จากข้อมูลข้างต้น สามารถสรุปได้ว่า เครื่องดนตรีสรัสวตีนี้นอกจากจะมีชื่อเครื่องดนตรีเป็นชื่อของพระสรัสวตีแล้ว ยังปรากฏการกล่าวถึงโครงสร้างต่าง ๆ ของเครื่องดนตรีนั้น มีจุดต่าง ๆ ที่สามารถเทียบได้กับส่วนประกอบต่าง ๆ ของร่างกายของพระสรัสวตี จากความเชื่อนี้จึงส่งผลต่อพัฒนาการของการเปลี่ยนแปลงลักษณะเครื่องดนตรีเพียงเล็กน้อย เพราะเป็นการให้ความเคารพในการปรับหรือการเปลี่ยนรายละเอียดเครื่องดนตรีดังกล่าว

5. เครื่องดนตรี "Ektara"

"ektara" หรือ "ektar" เป็นเครื่องดนตรีเครื่องสายประเภทหนึ่งที่มีความเรียบง่ายมากที่สุด ปรากฏบนงานศิลปะอินเดียในยุคศตวรรษที่ 7 และมีความเหมือนกับเครื่องสายประเภทเดียวกับ ekatantri veena ซึ่งถูกกล่าวถึงในคัมภีร์สันสกฤตโบราณ อีกทั้ง ยังจัดอยู่ในหมวดเครื่องดนตรีพื้นเมืองที่มีอย่างแพร่หลายทางตอนเหนือของอินเดีย (S.Krishnaswamy, 1965: 82) จากชื่อเครื่องคำว่า "ektara" หมายถึงหนึ่งสาย (one-stringed) โดยมีรากศัพท์แยกออกเป็น 2 พยางค์ คือ คำว่า "ek" หมายถึง หนึ่ง และคำว่า "tara" ที่มาจากคำว่า "tar" หมายถึง สาย ดังนั้นจึงมีความหมายว่า เครื่องสายที่มีจำนวนหนึ่งสาย (B.Chaintanya Deva, 1973: 48-49)

ลักษณะของ ektara เป็นพิณที่ทำเสียงโดรน (drone lute) เช่นเดียวกับ tamboora โดยให้เสียงหลัก (tonic) เสียงพื้นฐานคือเสียง Sa Pa และ Ma (คือเสียงโด เสียงซอลและเสียงฟา) รวมทั้ง

การทำหน้าที่ดีดให้จังหวะ (B.Chaintanya Deva, 1973: 131) โดยสามารถบรรเลงได้ทั้งการดีดและการสี (Reginald และ Jamila Massey, 1986: 131) นอกจากนี้ โครงสร้างของเครื่องนั้นประกอบด้วยกล่องเสียงลูกน้ำเต้าที่ปกคลุมด้วยหนัง และมีคอที่ทำจากไม้ไผ่ โดยขึงตรึงสายปรับเสียงจากคอของเครื่องลากสายผ่านบนหนังด้านหน้า (Allyn Miner, 2000: 343) ในขณะที่ B.Chaintanya Deva กล่าวว่ากล่องเสียงนั้นเป็นรูปทรงฟักทองแบน ถูกใส่ไปในคันไม้ไผ่ (B.Chaintanya Deva, 1973: 131)

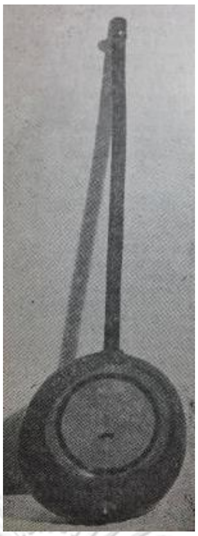
นอกจากนี้ ยังมีการกล่าวถึงเครื่องดนตรีชิ้นอื่นที่มีลักษณะโครงสร้างพื้นฐานเดียวกับ ektara ก็คือ tuntune ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมในการบรรเลงดนตรีพื้นบ้าน แต่ยังคงมีความแตกต่างกันในเรื่องของกล่องเสียง โดย tuntune นั้น มีกล่องเสียงที่ประกอบด้วยท่อกลวงทรงกระบอกทำจากไม้หรือโลหะ ปกคลุมด้วยหนังแกะด้านหน้า (S.Krishnaswamy, 1965: 82) ดังภาพลักษณะเครื่องดนตรี ektara ต่อไปนี้



ภาพที่ 153 ektara

ที่มา: หนังสือ Guide For the Collection of Traditional Musical Instruments

(Peggy Holroyde, 1972: 64.1)



ภาพที่ 154 ektara

ที่มา: หนังสือ Musical Instruments of India (S.Krishnaswamy, 1965: 82)



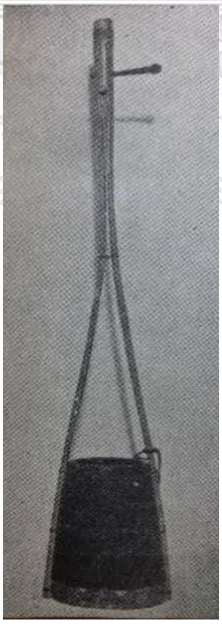
ภาพที่ 155 ektar

ที่มา: หนังสือ Indian Music (B.Chaintanya Deva, 1974: 13)

ดังนั้น เครื่องดนตรี ektar เป็นเครื่องดนตรีที่มีจำนวน 1 สายนี้ และจัดให้อยู่ในเครื่องดนตรีประเภท long necked lute ที่มีลักษณะคอ กล่องเสียง ลูกบิด สาย คัน หย่องเป็นส่วนประกอบหลัก สร้างเสียงโดรน (drone) ไม่มีนม (unfrertted) คล้ายกับเครื่องดนตรี dotara

6. เครื่องดนตรี “Gopiyantra”

เครื่องดนตรี “gopiyantra” หรือ “gopiyantro” หรืออาจหมายถึง “gopichand” ที่มักถูกเรียกในความหมายเดียวกับ gopiyantra โดยข้อมูลของเครื่องดนตรีชนิดนี้พบว่ามีการกล่าวถึงอยู่จำนวนน้อยมาก โดยข้อมูลจากนักวิชาการที่ปรากฏในเอกสารต่าง ๆ กล่าวไว้ดังนี้ Allyn Miner กล่าวว่า “*gopiyantra เป็นเครื่องดนตรีพื้นเมืองของ Bengal และ Orissa ถูกเรียกว่า ektara เช่นกัน*” (Allyn Miner, 2000: 343) ซึ่งมีความเห็นตรงกันกับ S.Krishnaswamy ที่กล่าวว่า *“gopiyantra มีหลักการสร้างแบบเดียวกับ ektara และมีความพิเศษมากใน Bengal”* (S.Krishnaswamy, 1965: 84) และตรงกับความเห็นของ Reis Flora ที่กล่าวว่า gopiyantra นั้นเป็นเครื่องดนตรีของ Bengal (Reis Flora, 2000: 328) โดยมีลักษณะโครงสร้างเครื่องจากการใช้ไม้ไผ่แบนจำนวน 2 แผ่น แนบติดกับด้านข้างและด้านปลายของเครื่อง มีขนาดความยาวสามฟุต เป็นเครื่องที่มีสายจำนวนหนึ่งสาย บรรเลงโดยนักบวชหรือวณิพก (Roya Caudhuri, Vimalakanta, 2000: 169-170) นอกจากนี้ S.Krishnaswamy อธิบายเพิ่มเติมว่า “gopiyantra” เป็นเครื่องดนตรีที่ถูกใช้งานในทางศาสนาและเล่นไปพร้อมกับเพลงที่เกี่ยวกับศาสนาเป็นหลัก (S.Krishnaswamy, 1965: 84) ดังภาพลักษณะเครื่องดนตรี gopiyantra ต่อไปนี้



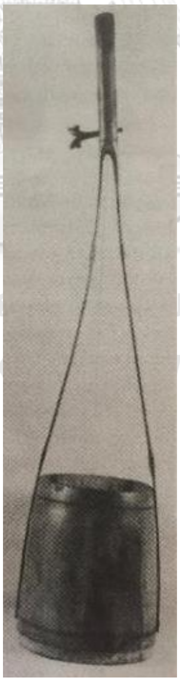
ภาพที่ 156 gopichand หรือ gopiyantra

ที่มา: หนังสือ Musical Instruments of India (S.Krishnaswamy, 1965: 84)



ภาพที่ 157 gopiyantra

ที่มา: หนังสือ An Introduction to Indian Music (B.Chaintanya Deva, 1973: 54.1)



ภาพที่ 158 gopiyantra

ที่มา: บทความ Classification Of Musical Instruments

ใน The Garland Encyclopedia Of world Music Volume 5 (Reis Flora, 2000: 328)



ภาพที่ 159 ผู้บรรเลงชาว Bengal และกลองเล็ก (a small kettle drum)
ที่มา: บทความ Classification of Musical Instruments
ใน The Garland Encyclopedia Of World Music Volume 5 (Reis Flora, 2000: 328)

ดังนั้น จากภาพและข้อมูลข้างต้น เครื่องดนตรี “gopiyantra” เป็นเครื่องถือดีด โดยมีส่วนประกอบคันที่ทำจากไม้ไผ่สองชิ้นขนาบข้าง ประกอบเข้ากับกล่องเสียงที่มีลักษณะเป็นรูปทรงหม้อ ยึดสายจำนวน 1 สาย ผ่านร่องกลางของเครื่อง โดยสายนั้นเป็นสายโลหะ ใช้นิ้วมือขวาดีดสายและมือซ้ายจับหรือบีบชิ้นไม้ไผ่ที่ขนาบข้างทั้งสอง จะทำให้เกิดระดับเสียงสูงต่ำตามต้องการ และในบางเอกสารระบุเรียกเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า ektar เพราะถือเป็นเครื่องดนตรีที่มีสายจำนวน 1 สาย แต่ทั้งนี้ รูปลักษณะเครื่องดนตรีของทั้งสองชนิดนั้นต่างกัน

ประเภทที่ 2 กลุ่ม Short Necked Plucked Lute

1. เครื่องดนตรี Rabab

rabab เป็นคำที่มีความหมายในภาษาเปอร์เซียและเป็นเครื่องสายที่มีความแตกต่างหลากหลายในตะวันออกกลาง ทางปากีสถานและอินเดียเหนือยังคงใช้ชื่อนี้ในการเรียกเครื่องดนตรีประเภทนี้ว่า short necked lute (Jean Jenkins และ Poul Rovsing Olsen, 1976: 19-20)

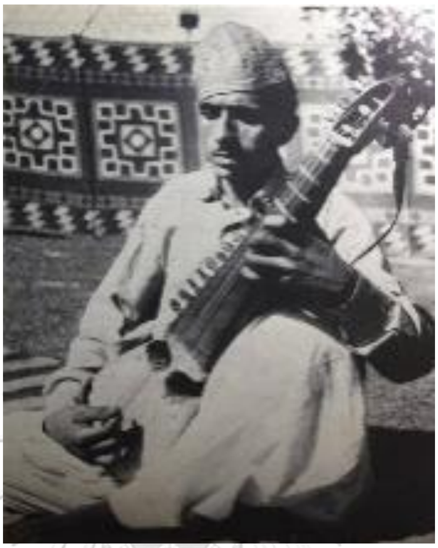
ตามที่ Raja Sir Saurindramohana Thakura ได้กล่าวอ้างถึงใน Yantrakosa หรือ The dictionary of instruments โดยระบุว่า “rabab” ถูกสร้างขึ้นเมื่อประมาณ 1000 ปีที่แล้วในอารเบียและถูกเรียกว่า “rubeb” ซึ่งต่อมารู้จักกันในนามว่า “rabab” อีกทั้ง ยังหมายถึงเครื่องดนตรีที่เรียกว่า rudra vina แต่ข้อมูลจากคัมภีร์สังคีตรัตนากร (Samgitaratnakara) ไม่ได้กล่าวอ้างถึงเครื่องดนตรี rudra vina ไว้ จึงสันนิษฐานว่าอาจเป็นการเรียกชื่อของผู้เขียนในยุคหลังบางท่านที่เรียก rabab rudra vina ในลักษณะการเรียกรูปแบบเดียวกับ sarod ที่มักถูกเรียกว่า saradiya vina เป็นต้น เพราะในหลาย ๆ คัมภีร์เรียกเครื่องสายทั้งหมดว่าเครื่องดนตรีวีณา (vinas) ดังนั้น “rabab” จึงเป็นเครื่องดนตรีหนึ่งในรูปแบบที่หลากหลายของวีณาด้วยเช่นกัน (Roya Caudhuri Vimalakant, 2000: 176) ในขณะที่ Bonnie C. Wade กล่าวว่า ในโลกของอาหรับ rabab นั้น จัดเป็นเครื่องดนตรีประเภทพิณลิวท์ (lute) อันเป็นรูปแบบของเครื่องมือที่แพร่กระจายอย่างกว้างขวางในวัฒนธรรมของชาวเปอร์เซีย (Bonnie C. Wade, 2001: 98) ส่วนมากใช้ในแคชเมียร์ ปัญจาบและอัฟกานิสถานดังตัวอย่างภาพ rabab ต่อไปนี้



ภาพที่ 160 Afghani rabab (plucked lute) ในแคชเมียร์ ประมาณปี 1970
ที่มา: บทความ Musical Instruments Northern Area
ใน The Garland Encyclopedia of World Music Volume 5 (Allyn Miner, 2000: 337)

อีกทั้ง rabab ยังเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญของศิลปะและดนตรีในอัฟกานิสถาน เป็นเครื่องประเภทพิณคอสั้นมีเอวและลำตัวหนา (short-necked waisted lute with deep body) และเป็น

เครื่องดนตรีที่พบเป็นพื้นฐานในอินเดียเหนือ จนกระทั่งได้ถูกปรับปรุงไปเป็นเครื่องดนตรี sarod ในศตวรรษที่ 19 โดยปัจจุบันนี้ rabab ยังคงถูกนำมาบรรเลงในตะวันตกเฉียงเหนือของปากีสถานและแคชเมียร์ ในลักษณะการประกอบกับการขับร้องและรำพื้นบ้าน (Allyn Miner, 2000: 344)



ภาพที่ 161 rabab

ที่มา: หนังสือ Guide For The Collection of Traditional Musical Instruments

(Peggy Holroyde, 1972: 112.2)

นอกจากนี้ประวัติศาสตร์ของ rabab จากภาพวาดของพิณคอสั้น (short necked lute) ที่พบใน Ajanta มักถูกอ้างเป็นหลักฐานถึงต้นกำเนิดของเครื่องดนตรีตระกูล rabab และ sarod ในอินเดียอีกด้วย (Francoise ‘Nalini’ Delvoye และคณะ, 2010: 373)

2. เครื่องดนตรี Sarod

sarod (Arabic music) เป็นหนึ่งในเครื่องสายที่แพร่หลายในอินเดียทางตอนเหนือ เป็นเครื่องดนตรีฮินดูสถานที่มีความนิยมในระดับต้น ๆ ในศตวรรษที่ 20 ซึ่งจัดอยู่ในประเภทพิณคอสั้นมีนมและเอวลึก (a short fretless plucked lute with a deep-waisted) โดย sarod นั้นปรากฏขึ้นในอินเดียช่วงต้นศตวรรษที่ 19 เป็นรูปแบบของเครื่องดนตรีที่พัฒนามาจาก rabab ของ Afghani เพราะประเทศเหล่านี้มีลิวท์ (lute) ที่แตกต่างไปจากอินเดีย เป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเป็นพิณคอสั้น (short necked lute) บรรเลงในพื้นที่ที่มีประชากรอาศัยอยู่ของ Afghani ทาง

ตะวันออกของเดลี (Delhi) ปัจจุบันนี้ยังคงใช้เล่นประกอบกับการขับร้องและรำพื้นบ้าน ทางตะวันตกเฉียงเหนือของปากีสถานและแคชเมียร์ (Allyn Miner, 2000: 336, 344)

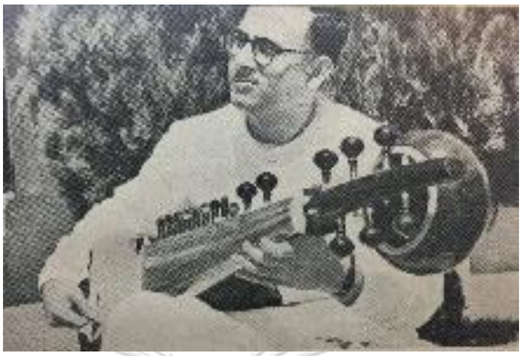


ภาพที่ 162 sarod บรรเลงโดย Ali Akbar Khan
ที่มา: บทความ Musical Instrumemnts: Northern Area
ใน The Garland Encyclopedia of World Music (Allyn Miner, 2000: 337)

การปรากฏของพิณคอสั้น (short necked lute) นั้น พบในภาพวาดของอชันตา (Ajanta) ที่มักถูกอ้างว่าเป็นหลักฐานต้นกำเนิดเครื่องดนตรีตระกูล rabab และ sarod ในอินเดีย (Francoise ‘Nalini’ Delvoye และคณะ, 2010: 373) นอกจากนี้ B.Chaitanya Deva ยังได้ให้ข้อมูลเพิ่มเติมที่นอกจากการพบภาพวาดที่อชันตา (Ajanta) (ศตวรรษที่ 2-8)แล้ว ยังพบหลักฐานที่หลงเหลืออยู่ของในเมืองพุทธศาสนาจาก Nagarjunakonda (ศตวรรษที่ 2) Amarvati (ศตวรรษที่ 1 ก่อนคริสต์ศักราชจนถึงศตวรรษที่ 2) และที่อื่น ๆ (B.Chaitanya Deva, 1973: 51)

sarod เป็นอีกหนึ่งเครื่องดนตรีที่ไม่มี fret และเหมือนกับ rabab ของตอนกลางในตะวันตกและเอเชียกลาง เครื่องนี้มีขนาดเล็กและมีลำตัวกว้าง ลักษณะเป็นคอสั้นและมี fingerboard ไม่เหมือนกับ sitar been และ vina โดย sarod นั้นมีสายที่แคบเหมือนไวโอลิน มีสายจำนวน 6 เสียง คือเทียบอยู่ในระดับเสียง Ma Sa Pa Sa Pa Sa (ฟา โด ซอล โด ซอล โด) ของช่วงเสียงต่ำ ดีดด้วยไม้สามเหลี่ยมถือมือเดียว (B.Chaitanya Deva, 1973: 51) บริเวณตัวเครื่องของลิวท์ (lute) ไม่ใช่ไม้ทั้งหมดเหมือนอย่าง sitar บริเวณส่วนล่างนั้นปิดด้วยแผ่นหนัง แต่ในส่วนบนนั้นใส่แผ่นเหล็กเงา และไม่มีนม (unfretted) ซึ่งโดยปกติแล้วเครื่องนี้มีสายหลักจำนวนเจ็ดสายและมี 2 chikari

นอกจากนี้ sarod นั้น ต้องถือไม้หรืองาระหว่างไม้ดีดกับนิ้วของผู้เล่น (B.Chaintanya Deva, 1974: 137)



ภาพที่ 163 sarod

ที่มา: หนังสือ An Introduction to Indian Music (B.Chaintanya Deva, 1973: 54.9)



ภาพที่ 164 sarod

ที่มา: หนังสือ Indian Music (B.Chaintanya Deva, 1974: 136)



ภาพที่ 165 sarod the modern descendant of the Rabab,
Used as a Solo Instrument in North Indian Classical Music. Karachi, Pakistan
ที่มา: หนังสือ Music and musical instruments in the world of Islam
(Jean Jenkins and poul Rovsing Olsen, 1976: 36)

จากข้อมูลที่กล่าวข้างต้นลักษณะเครื่องดนตรีที่ปรากฏในยุคกลาง อันเป็นวัฒนธรรมดนตรีที่มีการรับอิทธิพลวัฒนธรรมจากชาวมุสลิม เปอร์เซียและอารบิก โดยเฉพาะอิทธิพลวัฒนธรรมในยุคราชวงศ์โมกุล ด้วยหลายปัจจัยในการก่อรูปให้เกิดการผสมผสาน เช่น ผู้นำทางดนตรีมีเชื้อสายจากเปอร์เซีย คำเรียกชื่อเครื่องดนตรีที่มีรากศัพท์มาจากภาษาเปอร์เซีย และรวมถึงการรับอิทธิพลวัฒนธรรมอาหรับ-เปอร์เซียที่ผสมเข้ากับวัฒนธรรมฮินดูเดิม จนทำให้เกิดการแบ่งวัฒนธรรมออกตามลักษณะพื้นที่ออกเป็น 2 กลุ่ม เช่น ดนตรีทางเหนือและดนตรีทางใต้อย่างชัดเจน โดยรูปแบบประเภทเครื่องดนตรีที่ปรากฏนั้น สามารถจำแนกออกได้ 2 กลุ่มคือ ประเภท stick zither และประเภท lute โดยในประเภทลิวท์ (lute) นั้นสามารถแยกออกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มเครื่องดีดคอยาวและกลุ่มเครื่องดีดคอสั้น ดังตารางสรุปต่อไปนี้

ลำดับ	ลักษณะเครื่องดนตรีที่พบ	ประเภทเครื่องดนตรี
1	bin /rudra vina	stick zither, fretted
2	gottavdyam	stick zither, unfretted
3	sitar	long necked lute, fretted
4	tambura แบ่งออกเป็น 4 ลักษณะ	
	1. มีอิทธิพลจากอาหรับ/เติร์ก จึงมีรูปทรงเหมือน tanbur	long necked lute , round Back, fretted
	2. ตามข้อสันนิษฐานว่าอาจมาจากชื่อของคนธรรพ์ตุมพุรุ โดยถือเครื่องดนตรีรูปทรงเดียวกับสรัสวตีวีณา	long necked lute
	3. ลักษณะเหมือนเครื่องดีดคอยาวของเปอร์เซีย (persian long lute)	long necked lute
	4. tambura ลักษณะที่พบในปัจจุบัน ทำหน้าที่เป็นเสียงโดรน (drone)	long necked lute unfretted
5	sarasvati vina	long necked lute, fretted
6	surbahar	long necked lute
7	ektara/tuntune	long necked lute, unfretted
8	gopiyantra	long necked lute, unfretted
9	rabab	short necked lute
10	saraod	short necked lute

ตารางที่ 13 ตารางสรุปลักษณะและประเภทเครื่องดนตรีวีณาที่พบในช่วงที่ 3 (ยุคกลาง)

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

จากข้อมูลเครื่องดนตรีวีณาทั้ง 3 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 ยุคดั้งเดิมจนถึงยุคพระเวท ช่วงที่ 2 ยุคหลังพระเวทและช่วงที่ 3 ยุคกลางนั้น สามารถสรุปการจำแนกประเภทเครื่องดนตรีวีณาได้ ดังตารางต่อไปนี้

ลำดับ	ช่วงระยะเวลา	ประเภทเครื่องดนตรีที่พบ
1	ช่วงที่ 1 ยุคดั้งเดิมจนถึงยุคพระเวท	1. bow harp หรือ arched harp 2. stick zither* 3. resonated bow* 4. shoulder harp 5. การใช้คำว่า "วีณา"ในความหมายขับร้อง * อาจหมายถึงประเภทใดประเภทหนึ่ง เพราะในเอกสารระบุว่าวีณาชนิดนี้มีกล่องเสียงเป็นผลน้ำเต้าของเครื่องดนตรี alabu vina ดังนั้น ในการจำแนกประเภทจึงมีความเป็นไปได้ทั้งสองรูปแบบ
2	ช่วงที่ 2 ยุคหลังพระเวท	1. bow harp หรือ arched harp 2. short neck plucked lute 3. long neck plucked lute (เป็นเพียงการสันนิษฐานว่าอาจมีขึ้นแต่ปรากฏหลักฐานจำนวนน้อยมาก) 4. resonated bow/ stick zither (ปรากฏหลักฐานปูนปั้นและรูปปั้นสำริดศิลปะยุคคุปตะในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ จึงสันนิษฐานว่ายังคงมีการใช้เครื่องดนตรีประเภทนี้ในยุค)
3	ช่วงที่ 3 ยุคกลาง	1. stick zither, fretted-unfretted 2. long neck plucked lute 3. short neck plucked lute

ตารางที่ 14 ตารางสรุปภาพรวมการจำแนกประเภทเครื่องดนตรีพิณที่พบในอินเดีย

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

3.2.2 เครื่องดนตรีตระกูลพิณในวัฒนธรรมไทย

เครื่องดนตรีตระกูลพิณในวัฒนธรรมไทยนั้น พบใน 3 พื้นที่หลัก ๆ คือ ภาคกลางในดนตรีแบบแผนคือ กระจับปี่ ภาคเหนือในดนตรีพื้นบ้านคือ พิณเปี๊ยะ พิณน้ำเต้า ซึง และภาคอีสานคือ ซุงหรือพิณ และพิณกระแสมูย ซึ่งมีวิธีการดีดทั้งการใช้นิ้วและการใช้ไม้ดีด สามารถจำแนกประเภทเครื่องดนตรีในกลุ่มนี้ออกเป็น 2 ประเภทหลัก ๆ คือ

กลุ่มที่ 1 ประเภทเครื่องดนตรีคันธนูที่มีกล่องเสียง (resonated bow) ประกอบด้วย พิณน้ำเต้าหรือพิณกระแสมุยและพิณเปี๊ยะ

กลุ่มที่ 2 ประเภทเครื่องดนตรีที่มีคอยาว (long necked plucked lute) ประกอบด้วย กระจับปี่ ซึงและพิณ ดังจะกล่าวถึงรายละเอียดของเครื่องดนตรีต่อไปนี้

เครื่องดนตรีในกลุ่มที่ 1 ประเภทเครื่องดนตรีคันธนูที่มีกล่องเสียง (Resonated Bow)

1. พิณน้ำเต้า

พิณน้ำเต้าเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดมีสายเดียว โดยมีนักวิชาการได้ให้ความเห็นว่า เครื่องดนตรีในลักษณะนี้อาจได้รับอิทธิพลมาจากอินเดียที่เข้ามาเผยแพร่ในบริเวณแหลมอินโดจีน และนิยมเล่นกันในแถบอีสานใต้ (บุษกร สำโรงทองและคณะ, 2551: 2) ดังที่ปรากฏประติมากรรมปูนปั้นนักดนตรีหญิง 5 คน สมัยทวารวดี ณ บ้านคูบัว จังหวัดราชบุรี เป็นประติมากรรมปูนปั้นที่ใช้ประดับในศาสนสถาน ในรูปปั้นผู้หญิงทั้ง 5 คนนั้น ประกอบด้วยนักดนตรีบรรเลงพิณน้ำเต้า 1 คน บรรเลงพิณห้าสาย 1 คน ตีกรับ 1 คน ตีฉิ่ง 1 คนและผู้ขับร้องอีก 1 คน แต่ละคนนั่งพับเพียบเรียบร้อยราวกับเป็นชาววัง (สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2542: 186) ต่อมาในสมัยสุโขทัยปรากฏหลักฐานคำว่า “พิน (พิณ)” ในสมัยนี้อีกหลายหลักฐาน ซึ่งนักวิชาการต่างให้ความเห็นว่า พิณดังกล่าวอาจเป็นพิณน้ำเต้าเพราะพิณน้ำเต้าถือเป็นต้นแบบของพิณเปี๊ยะและกระจับปี่ ซึ่งเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีเดียวกัน ดังที่ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้กล่าวไว้ว่า

> *เครื่องในประเภทหนึ่ง ๆ มีมากมายหลายอย่าง เช่น ประเภทเครื่องสายนั้น พิณสายเดียว (คือพิณน้ำเต้า ยังมีตัวอย่างอยู่) เป็นของเดิม ครั้นต่อมามีผู้คิดเพิ่มเติมเป็นสองสาย สามสาย เจ็ดสาย เก้าสาย จนถึงยี่สิบเอ็ดสาย และเรียกชื่อต่าง ๆ กัน*
>
> (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2516: 2)

นอกจากนี้ กมล เกตุศิริ เป็นผู้ที่มีความสนใจเรื่องพิณของไทย มีความคิดเห็นสนับสนุนแนวคิดพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ โดยกล่าวว่า

พิณน้ำเต้าในประเทศอินเดียเล่นมาแต่ครั้งใด ยากที่จะจำได้ให้แน่นอนลงไปได้ จากวัตถุพยานพอจะวินิจฉัยได้นั้น ในคริสต์ศตวรรษที่ 12 ประเทศอินเดียน่าจะมีพิณน้ำเต้าชนิดสายเดียวเล่นกันแพร่หลายแล้ว คงจะเป็นด้วยพิณน้ำเต้าชนิดสายเดียวมีวิธีเล่นยากลำบากและมีเสียงค่อนข้างเบานี้เอง พิณน้ำเต้าของอินเดียในยุคต่อมาจึงดัดแปลงให้เหมาะสมเป็นลำดับ เช่น เปลี่ยนเป็น 4 สาย เพิ่มกะโหลกน้ำเต้าเป็น 2 กะโหลก ทำคันพิณให้กลวงตลอดหัวท้ายและโตขึ้น (กมล เกตุศิริ อ้างถึงใน อรวรรณ บรรจงศิลปและคณะ, 2534: 51)

ดังนั้น เมื่อพิณน้ำเต้าได้ถูกพัฒนารูปแบบขึ้นไม่ว่าจะเป็นจำนวนสายที่ใช้และวัสดุกะโหลกเสียงที่เปลี่ยนมาเป็นลูกมะพร้าว จึงทำให้เห็นฐานการสร้างเครื่องดนตรีที่ชัดเจนว่าเริ่มพัฒนามาจากพิณจำนวน 1 สายหรือที่เรียกว่า “พิณน้ำเต้า” นั่นเอง และนอกจากนี้ พิณน้ำเต้า ยังเป็นเครื่องดนตรีที่เชื่อกันว่าพราหมณ์นั้นสร้างขึ้นและใช้บรรเลงมาก่อน ดังที่ปรากฏในชื่อเพลงไทยว่า “พราหมณ์ดีดน้ำเต้า” ซึ่งเครื่องดนตรีที่ปรากฏในชื่อนี้อาจหมายถึงพิณน้ำเต้านั่นเอง จากที่กล่าวมาแล้วว่าพิณนี้เป็นเครื่องดนตรีที่ชาวอินเดียนำมาบรรเลงอย่างแพร่หลายในแหลมอินโดจีนก่อน ต่อมาขอมโบราณหรือมอญเขมรได้รับช่วงต่อไว้ก่อนที่ชาวไทยจะอพยพลงมา (ธนิต อยู่โพธิ์, 2523: 73) จึงมีชื่อที่ใช้เรียกนอกเหนือจากพิณน้ำเต้าแล้วยังถูกเรียกว่า “พิณกระแสร์เดียวหรือพิณกระแสมูย” ในภาษาเขมรมีความหมายว่า พิณเสียงเดียวหรือพิณสายเดียว (ธวัช วิวัฒนปฐพี, 2538: 21) และเรียกชื่อย่อว่า “ซาเดียว” รวมถึงในบางพื้นที่ของประเทศเขมรถูกเรียกเป็นคำสั้น ๆ ว่า “โคล๊ก” ในภาษาเขมรหมายถึง “น้ำเต้า”

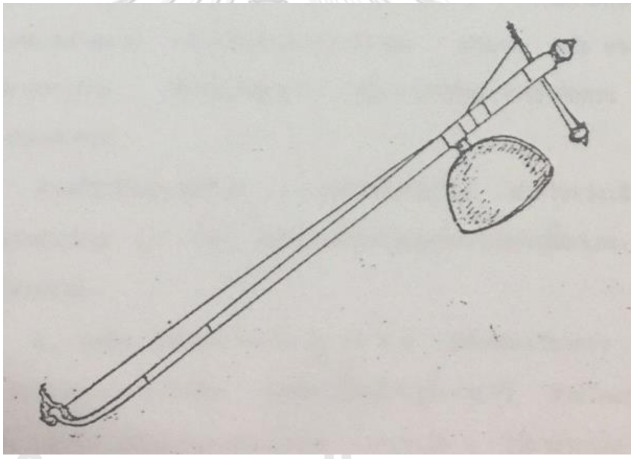
ดังนั้น การตั้งชื่อของไทยและเขมรจึงมีที่มาในลักษณะเดียวกัน (อรวรรณ บรรจงศิลปและคณะ, 2534: 54) เช่นเดียวกับข้อมูลจากเอกสารการสัมมนาโดยศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์กล่าวถึงเครื่องดนตรีพิณสายเดียวไว้ว่า

ที่เมืองสุรินทร์มีเครื่องดนตรีสายเดียวชนิดหนึ่งเรียกว่า กระแสร์เดียว ใช้เปลือกแข็งของน้ำเต้าเป็นเครื่องประกอบให้เกิดเสียงกังวานอย่างที่ภาคกลาง

เรียกว่า “พิณน้ำเต้า” เป็นอย่างเดียวกับพิณเปี๊ยะของภาคพายัพ พิณเปี๊ยะของภาคพายัพ “วีณา”ของศรีวิชัยและอินเดียมีตั้งแต่สองสายถึงสี่สาย

(ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์, 2526: 186)

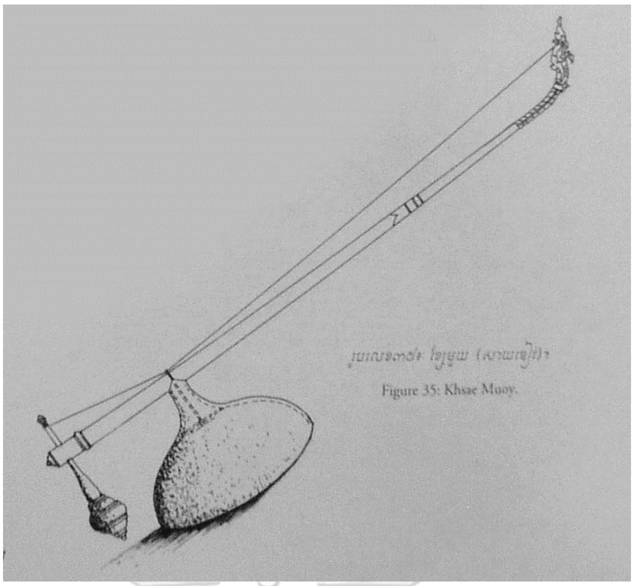
ฉะนั้น ชื่อเรียกของเครื่องดนตรีชิ้นนี้จึงมีความแตกต่างกันไปในแต่ละพื้นที่ โดยภาษาภาคกลางหรือภาษาทางการยังคงเรียกพิณดังกล่าวว่า “พิณน้ำเต้า” ดังที่ ธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวสนับสนุนแนวคิดไว้ว่า *“ที่เรียกชื่อว่า พิณน้ำเต้า เพราะเอาเปลือกน้ำเต้ามาตัดครึ่งลูก แล้วเอาทางจุกหรือทางขั้วไว้ เจาะตรึงติดกับไม้คันพิณ”* (ธนิต อยู่โพธิ์, 2523: 73) ดังตัวอย่างภาพเครื่องดนตรีพิณน้ำเต้าและพิณกระแสมุยต่อไปนี้



ภาพที่ 166 พิณน้ำเต้า

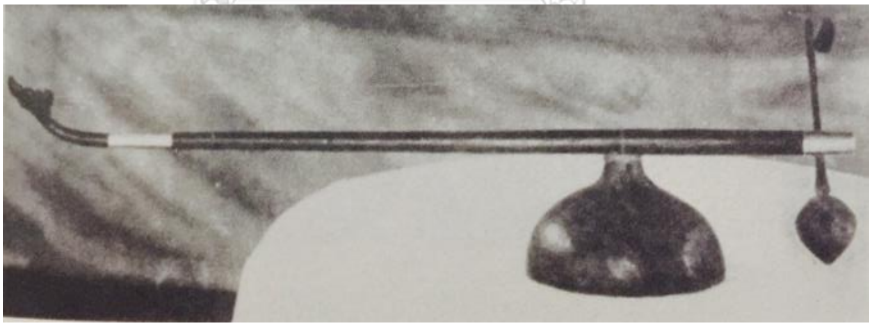
ที่มา: รายงายวิจัยเรื่องความคิดและภูมิปัญญาไทยชุดดุริยางคศิลป์

(อรวรรณ บรรจงศิลปและคณะ, 2534: 55)



ภาพที่ 167 พิณกระแสมูย (khsae muoy)
ที่มา: หนังสือ Cambodian Music (Keo Narom, 2005: 111)

นอกจากนี้ J. Kunst ได้เรียกเครื่องดนตรีประเภทนี้ว่า Siamese bar zither หรือพิณน้ำเต้า (phin nam tao) ซึ่งเหมือนกับพิณสายเดียว (sadiu) จากเขมร ดังตัวอย่างภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 168 พิณน้ำเต้า (phin nam tao) หรือ พิณสายเดียว (sadiu)
ที่มา: หนังสือ The Cultural Background of Indonesian Music (J. Kunst, 1949: 25)

ทั้งนี้ ลักษณะโครงสร้าง “พิณน้ำเต้า” นั้นมีการเรียกอยู่ในลักษณะเดียวกัน โดยมีชื่อมาจากการเรียกชื่อของวัสดุที่ทำหน้าที่เป็นกะโหลกเสียง ซึ่งทำมาจากผลน้ำเต้าแห้งขนาดใหญ่ (ยงยุทธ ธีรศิลป์และทวีศักดิ์ ปิ่นทอง, 2535: 1) นำมาตัดครึ่งแล้วประกอบเข้ากับคันทวนและลูกบิดสำหรับ

ขึงสาย (บุษกร สำโรงทองและคณะ, 2551: 3) นอกจากนี้ ธนิต อยู่โพธิ์ ได้อธิบายโครงสร้างพิณน้ำเต้าไว้โดยละเอียดดังนี้

เอาเปลือกน้ำเต้ามาตัดครึ่งลูก แล้วเอาทางจุกหรือทางขั้วไว้ เจาะตรึงติดกับไม้คันพิณ ซึ่งเรียกว่า "ทวน" เพื่ออุ้มเสียงให้เกิดกังวาน ทวนนั้นใช้ไม้เหลาให้ปลายข้างหนึ่งเรียวงอนโค้งขึ้นสำหรับผูกสายยาวประมาณ 78 เซนติเมตร ทางโคนของทวนอีกข้างหนึ่งเจาะรู แล้วเอาไม้อีกอันหนึ่งมาเหลาทำ "ลูกบิด" ยาวประมาณ 25 เซนติเมตร สอดเข้าไปในรูให้ปลายโผล่ยื่นขึ้นไปผูกสายอีกข้างหนึ่งสำหรับบิดสายให้ตึงหรือหย่อน เพื่อให้เสียงสูงต่ำ กะโหลกน้ำเต้านั้นตรึงติดเข้ากับคันทวนค่อนไปทางโคน แต่เดิมใช้เส้นหวายทำสายแล้วต่อมาใช้สายไหม เดี๋ยวนี้ใช้ลวดทองเหลืองทำสายมีสายเดียว ข้างหนึ่งผูกปลายทวนทางโค้งงอนและเอาปลายสายอีกข้างหนึ่งผูกกับปลายลูกบิดที่สอดโผล่ขึ้นมาจากโคนทวน รั้งสายให้ตึงด้วยเอาเชือกอีกเส้นหนึ่งคล้องสายพิณผูกโยงไว้กับทวนตรงใกล้กับที่ติดจุกน้ำเต้าเรียกว่า "รัดอก" ปลายทวนที่โค้งงอนนั้น บางทีก็แกะสลักเป็นกนกหัวนาคหรือหางนาคสวยงามและไม้ลูกบิดนั้นบางทีก็กลึงเป็นลูกแก้วลดหลั่นน่าดู (ธนิต อยู่โพธิ์, 2523: 73)

นอกจากนี้ อรวรรณ บรรจงศิลปและคณะ ได้อธิบายโครงสร้างพิณน้ำเต้าสอดคล้องตรงกับ ธนิต อยู่โพธิ์ รวมถึงการอธิบายวิธีการประดิษฐ์พิณน้ำเต้าไว้ดังนี้

ลักษณะพิณน้ำเต้า

พิณน้ำเต้าใช้กะโหลกผลน้ำเต้าที่แก่จัด ตากให้แห้ง ตัดครึ่งด้านขวางของผลแกะเมล็ดในและเยื่อออกให้หมดและใช้หวายขันชะเนาะกะโหลกน้ำเต้าให้ติดกับโคนของคันพิณซึ่งเรียกว่า "ทวน" เพื่ออุ้มเสียงให้เกิดกังวาน ทวนนั้นใช้ไม้เหลาปลายข้างหนึ่งเจาะรู แล้วนำไม้อีกอันหนึ่งมาเหลาทำ "ลูกบิด" ยาวประมาณ 25 เซนติเมตร สอดเข้าไปในรู ให้ปลายโผล่ยื่นขึ้นไปผูกสายอีกข้างหนึ่ง สำหรับบิดสายให้ตึงหรือหย่อนเพื่อให้เสียงสูงต่ำ กะโหลกน้ำเต้านั้นตรึงติดเข้ากับคันทวนค่อนไปทางโคนแต่เดิมใช้เส้นหวายทำสาย ต่อมาใช้สายไหม ปัจจุบันใช้ลวดทองเหลืองทำสาย มีสายเดียว ข้างหนึ่งผูกปลายทวนทางโค้งงอน

และปลายสายอีกข้างหนึ่งผูกกับปลายลูกบิด ที่สอดโผล่ขึ้นมาจากโคนทวนรั้งสายให้ตึงด้วยเชือกอีกเส้นหนึ่งคล้ายสายพิณ ผูกโยงไว้กับทวนตรงใกล้กับที่ติดจุกน้ำเต้าเรียกว่า "รัดอก" ปลายทวนที่โค้งงอนนั้นบางทีก็แกะสลักเป็นกนกหัวนาคหรือหางนาคสวยงาม และไม้ลูกบิดนั้นบางทีก็กลึงเป็นลูกแก้วลดหลั่นกันให้ดูสวยงาม

การประดิษฐ์พิณน้ำเต้า

พิณน้ำเต้าประกอบด้วย

1. กะโหลกเสียง

2. คันทวน

3. ลูกบิด

4. สาย

1. กะโหลกเสียงทำด้วยผลน้ำเต้าที่แก่จัด มาตากให้แห้งแล้วตัดครึ่งด้านขวางของผลน้ำเต้า แล้วแกะเมล็ดในและเยื่อภายในออกให้หมด ตัดด้านบนจุกหรือขั้วของผลน้ำเต้าออกประมาณครึ่งหนึ่งของส่วนขั้ว แต่การตัดส่วนขั้วนี้จะต้องทำให้เว้าโค้ง ให้พอดีกับคันทวนส่วนที่จะติดกับกะโหลกผลน้ำเต้า

2. คันทวน ใช้ไม้เหลาให้เป็นลักษณะเรียว คือ ทางด้านโคนใหญ่เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณนิ้วครึ่ง "1.5" แล้วเรียวลง ไปทางปลายสุดยาวประมาณ 78 เซนติเมตร เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 1.50 เซนติเมตร ส่วนทางด้านปลายนี้ ทำให้งอนเล็กน้อย แล้วแกะให้เป็นลวดลายสวยงาม บางทีก็แกะเป็นลายกระหนก หัวนาค หรือหางนาคและเจาะรูที่ลายหางนาค เพื่อสำหรับผูกสาย รูนี้เจาะในด้านตามของคันทวน มิใช่เจาะด้านขวางของคันทวน

ทางด้านโคนของคันทวน เจาะรูสำหรับใส่ลูกบิด สำหรับเร่งเสียง รูนี้เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ½ นิ้วและทางด้านปลายสุดของโคนทวนนี้มักแกะเป็นลูกแก้วลดหลั่นกันให้สวยงาม

3. ลูกบิด มีความยาวประมาณ 25 เซนติเมตร มีลักษณะเรียวยาวทางด้านโคนใหญ่แล้วเรียวลงทางปลายเล็กน้อยแต่ต้องให้พอดีกับรูที่เจาะไว้

ส่วนโคนของลูกบิดก็ทำเป็นลูกแก้ว เช่นกัน ส่วนด้านปลายของลูกบิด เจาะรูเล็ก ๆ ไว้สำหรับใส่สาย

4. สาย เป็นโลหะหรือที่เรียกว่า สายลวด ซึ่งอาจเป็นสายลวดทองเหลืองหรือสายลวดเหล็ก ขนาดสายกีตาร์ ซึ่งจะต้องไม่มีรอย หัก งอหรือเป็นสนิม เพราะจะมีผลต่อคุณภาพของเสียงเป็นอย่างมาก

ปลายสายด้านหนึ่ง ร้อยเข้าไปในรูซึ่งเจาะไว้แล้วใช้สลักผูกปลายสายขวางกับรูนั้นเพื่อมิให้สายหลุด ปลายอีกด้านหนึ่งของสาย ก็ร้อยเข้าไปในรูของลูกบิดที่เจาะไว้ต่ำลงมาจากลูกบิดประมาณ 7 นิ้วจะมีเชือกซึ่งจะทำให้กะโหลกน้ำเต้ากระชับกับคันทวนเรียกว่า "รัดอก" รัดอกนี้ จะใช้เชือกหรือเส้นหวายสอดเข้าไปในรูของจุกผลน้ำเต้าผูกรัดสายกับคันทวน โดยต้องพันกับไม้เล็ก ๆ ซึ่งจะขัดอยู่ด้านในของกะโหลกของผลน้ำเต้า เชือกรัดอกนี้จะพันให้พออยู่แล้วจึงทำให้แน่น ต่อจากนั้น เมื่อต้องการจะให้กะโหลกผลน้ำเต้ากระชับกับคันทวนให้แน่นมากขึ้น ก็ใช้วิธีหมุนไม้ซึ่งขัดอยู่ในกะโหลกน้ำเต้าหรือที่เรียกว่าขันชะเนาะนั่นเอง

จะเห็นว่าพิณน้ำเต้า มีคุณสมบัติพิเศษคือ มีสายเพียงสายเดียว ดีดด้วยมือขวาเพียงมือเดียว ผู้เล่นที่มีความชำนาญ จะเลื่อนมือไปยังจุดที่เกิดของหางเสียงและทำเสียงได้ถึง 9 เสียง เมื่อใช้นิ้วมือซ้ายช่วยกดสายให้ตึงขึ้น เป็นบางจุด ก็จะสามารถทำเสียงสูงต่ำได้ถึง 17 เสียง ซึ่งมีทั้งที่เป็น 1 ช่วงเสียงเต็มและครึ่งเสียง (อรวรรณ บรรจงศิลป, 2534: 55-57)

ดังลักษณะโครงสร้างเครื่องดนตรีพิณน้ำเต้า อันประกอบไปด้วย กะโหลกเสียง (ลูกน้ำเต้า) คันทวน ลูกบิดและสาย ต่อไปนี้



ภาพที่ 169 พิณน้ำเต้า

ที่มา: https://sites.google.com/site/hs2kvo/dntri-thiy สืบค้นวันที่ 15 ตุลาคม 2560

ส่วนวิธีการบรรเลงพิณน้ำเต้านั้นผู้เล่นจะไม่สวมเสื้อ โดยใช้มือซ้ายจับทวน ส่วนมือขวาดีดสายแล้วนำกะโหลกพิณประกบติดกับบริเวณอกซ้ายของผู้บรรเลง ผู้เล่นที่มีความชำนาญจะสามารถขยับกะโหลกน้ำเต้าเพื่อเปิดปิดอยู่ตรงบริเวณอก ทำให้เกิดเสียงก้องกังวานตามต้องการ พร้อมกับการใช้นิ้วมือซ้ายช่วยกดหรือเผยอเพื่อให้สายตึงหรือหย่อนดีดประสานเข้ากับเสียงขับร้องของผู้บรรเลงเอง โดยในอดีตการดีดสายนั้นใช้คำว่า “ดึงพิณ” (ธนิต อยู่โพธิ์, 2523: 73) ดังลักษณะการถือเครื่องดนตรีต่อไปนี้



ภาพที่ 170 ท่าทางการถือเครื่องดนตรีพิณน้ำเต้า

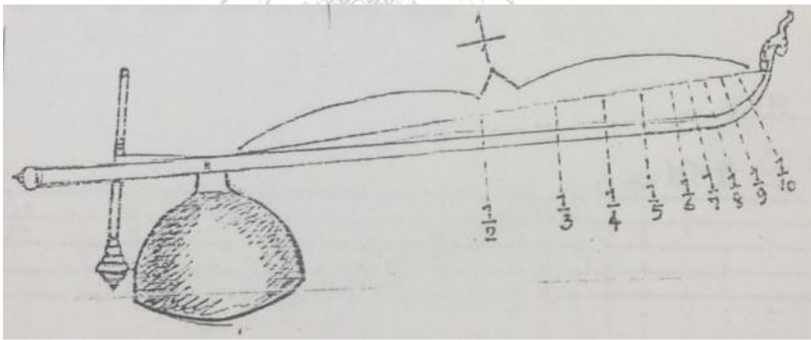
ที่มา: รายงานวิจัยเรื่อง ความคิดและภูมิปัญญาไทย ชุดดุริยางคศิลป์

(อรวรรณ บรรจงศิลปและคณะ, 2534: 58)

นอกจากนี้ พิณน้ำเต้ามีกลวิธีการดีดที่แตกต่างไปจากพิณทั่วไป คือ การดีดที่ต้องทำให้เกิดเสียงพิเศษที่เรียกว่า “หางเสียง” หรือที่รู้จักในปัจจุบันว่า “harmonic” หรือ “overtones” ดังที่ อรวรรณ บรรจงศิลปและคณะ กล่าวถึงวิธีการทำหางเสียงไว้ว่า

> *ใช้โคนนิ้วชี้มือขวา และตรงจุดที่เกิดหางเสียง แล้วใช้นิ้วนางมือขวาดีดที่สาย (ลักษณะคล้ายเกี่ยว ดึงสายพิณลง ซึ่งบางครั้งก็มีผู้เรียกการดีดพิณในลักษณะนี้ว่า ดึงพิณ) แล้วยกโคนนิ้วชี้ขึ้นให้พอดีกับที่จังหวะนิ้วนางดีดสายก็จะเกิดเสียงที่เรียกว่า “หางเสียง” ขึ้น* (อรวรรณ บรรจงศิลปและคณะ, 2534: 58)

ด้วยคุณสมบัติเครื่องดนตรีที่มีจำนวน 1 สาย จึงเป็นเรื่องยากสำหรับผู้บรรเลงที่ต้องบรรเลงให้ได้เสียงที่หลากหลาย ดังนั้น ผู้บรรเลงจึงต้องมีความชำนาญที่จะสามารถทำเสียงสูงต่ำได้ถึง 17 เสียง ซึ่งมีทั้งเต็มเสียงและครึ่งเสียง (อรวรรณ บรรจงศิลปและคณะ, 2534: 61) ดังตำแหน่งกดสายที่ทำให้เกิดหางเสียงต่อไปนี้



ภาพที่ 171 ตำแหน่งกดสายทำให้เกิดหางเสียง
ที่มา: รายงานวิจัยเรื่อง ความคิดและภูมิปัญญาไทย ชุดดุริยางคศิลป์
(อรวรรณ บรรจงศิลปและคณะ, 2534: 59)

นอกจากนี้ ยังปรากฏการบรรเลงดนตรีโบราณของไทย ที่มีพิณน้ำเต้าเป็นส่วนประกอบหลักของวง เรียกว่า “วงบรรเลงพิณ” ซึ่งเป็นหนึ่งในกระบวนการเล่นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดแต่โบราณ โดยวงบรรเลงพิณนี้ใช้เครื่องดนตรีพิณน้ำเต้าประกอบการขับร้องของผู้บรรเลงพิณเอง (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2516: 3) ในอดีตใช้วิธีการบรรเลงพิณเพื่อแสดงออกถึงความรักใคร่ จึงมักใช้ในการเกี้ยวสาว โดยเนื้อร้องมักมีความหมายในเชิงสังวาสเป็น

ลักษณะเช่นเดียวกับการแอ่วทางภาคอีสาน และมักบรรเลงในช่วงเวลากลางคืน (ชิ้น ศิลปบรรเลงและลิขิต จินดาวัฒน์, 2521: 52) ต่อมาในสมัยสุโขทัย ได้มีวิวัฒนาการทางดนตรีคือ มีการรวมวงขับไม้กับวงบรรเลงพิณ เข้าด้วยกันจึงเกิดเป็นวง "มโหรี" ขึ้น เมื่อเป็นวงมโหรีเกิดขึ้นแล้ว พิณน้ำเต้าที่เคยใช้กับการบรรเลงพิณจึงเปลี่ยนมาใช้กระจับปี่แทน เพราะพิณน้ำเต้าอาจมีน้ำเสียงเบาเกินไป ประกอบกับมีวิธีการบรรเลงที่ยากนั่นเอง จึงกลายเป็นเครื่องกระจับปี่ดังเช่นทุกวันนี้ (อรวรรณ บรรจงศิลปและคณะ, 2534: 61)

2. พิณเปี๊ยะ

พิณเปี๊ยะหรือพิณเพียะ เป็นเครื่องดีดที่สันนิษฐานว่าพัฒนามาจากพิณน้ำเต้าสายเดียว แต่มีสายมากกว่าตั้งแต่ 2 สายจนถึง 7 สาย ซึ่งการบรรเลงในปัจจุบันนิยมบรรเลงชนิด 2 สายและ 4 สาย (รณชิต แม้นมาลัย, 2536: 23) จากหลักฐานต่าง ๆ ปรากฏคำว่า "พิน (พิณ)" ในเอกสารและหลักฐานโบราณหลายแห่งตั้งแต่สมัยสุโขทัยเป็นต้นมา ทำให้นักวิชาการต่างให้ความหมายว่าพิณนั้นอาจหมายถึงพิณเปี๊ยะ พิณน้ำเต้าหรือแม้กระทั่งกระจับปี่ก็ตาม จากหลักฐานและเอกสารต่าง ๆ พบการเรียกพิณเปี๊ยะเป็น "พิณเพลียหรือเพยีย" ในกาพย์ขับไม้เรื่องพระรถเสนและอนิรุทธคำฉันท์วรรณกรรมตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ดังที่ บุษกร สำโรงทองและคณะ ได้กล่าวไว้ว่า

> *กาพย์ขับไม้เรื่องพระรถเสนและอนิรุทธคำฉันท์ วรรณกรรมแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา เรียกพิณเปี๊ยะว่า พิณเพลียหรือเพยีย ใช้บรรเลงในพิธีมงคลสมโภชและบรรเลงทั่วไป เช่น กาพย์ขับไม้เรื่องพระรถเสน กล่าวถึงการบรรเลงพิณเพลียในพิธีมงคลสมโภชว่า "ครั้งได้ฤกษ์ดี จึงเบิกบายศรี สมโภชภูบาล...จะเข้พิณเพลีย การศัพท์คือเพลงสวรรค์* (บุษกร สำโรงทอง, 2551: 3)

ในขณะที่ คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล ได้สันนิษฐานไว้ในลักษณะเดียวกัน ดังที่พบในบทกำสรวลศรีปราชญ์ ดังข้อความว่า

> *หลักฐานทางวรรณคดีว่าพิณแบบนี้นิยมเล่นในภาคกลางด้วย ดังปรากฏในวรรณคดีเก่าของไทย เช่น จำเรียงสานเสียง ประอรประเอียง กรกรีดเพยียทอง...(อนิรุทคำฉันท์) ปี่ขลุ่ยเสียงหวาน จะเข้พิณเพลียการ ศัพท์ทือเพลง*

สวรรค์...(กาพย์ขับไม้ เรื่องพระรถเสนา) เดอรดีดเพลี้ยเพลงกาล รยกชู้...
(กำศรวลศรีปราชญ์) (คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์, 2544.: 33)

รวมถึงคำที่พบได้ในพงศาวดารล้านช้าง ดังข้อความว่า *“เมื่อนั้นพระยาแถนหลวง จึงให้ศรีคันธัพพะเทวดาลงมาบอกสอนคนทั้งเมือง ให้เฮ็จฆ้องกลองกรับเจแวงปี่พาทย์ สอนเพียะเพลงกลอน”* (มนตรี ตราโมท, 2538: 69) เช่นเดียวกับ โชติมา โชติกเสถียร ที่กล่าวถึงพงศาวดารล้านช้าง ประมาณพุทธศตวรรษที่ 3 ไว้ว่า *“พญาแถนหลวงได้ศรคันธัพเทวดาลงมาสอน ก็ว่าให้เฮด ฆ้อง กรับ เจแวง ปี่พาทย์ พิณเปี๊ยะ เพลงกลอน”* (โชติมา โชติกเสถียร, 2548: 22) ดังนั้น จากหลักฐานและเอกสารต่าง ๆ ข้างต้น พบคำที่กล่าวถึงพิณเปี๊ยะพร้อมบริบทของเนื้อความคือ “จะเข้พิณเพลีย” “กรกรีดเพยียทอง” และ “ดีดเพลี้ยเพลงกาล” ทำให้สันนิษฐานได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีพิณเปี๊ยะ โดยคำเรียกเครื่องดนตรีพิณนี้ ปรากฏการรียกเป็น 2 แบบคือ พิณเพียะและพิณเปี๊ยะ ซึ่งมีความหมายเดียวกัน ที่เรียกต่างกันเพราะเป็นการออกเสียงตามสำเนียงพื้นเมืองเหนือ ดังที่ ธีรพงศ์ ฉลาด ได้อธิบายไว้ว่า

> *เพียะกับเปี๊ยะ เป็นคำเดียวกันแต่อ่านต่างกันตามสำเนียงท้องถิ่น เพียะเป็นการเขียนตามอักขรวิธี ส่วนเปี๊ยะ เป็นเสียงอ่านแบบสำเนียงเมืองเหนือ ตัว พ.พาน ของชาวเมืองเหนือนั้นเมื่ออ่านจะออกเสียงเป็นตัว ป.ปลา เช่นคำว่า เพียะ (เปี๊ยะ) พ่อ (ป้อ) เพื่อน (เปื้อน) และสำหรับตัว ป.ปลาที่ออกเสียงเป็น “ป” นั้น เมื่อสะกดด้วยสระแล้วจะออกเป็นจัตวา เช่นคำว่า ปา (ป๋า) ปี (ปี๋) ปุ (ปุ๋)* (ธีรพงศ์ ฉลาด, 2551: 2)

ด้านโครงสร้างพิณเปี๊ยะ จัดเป็นเครื่องดนตรีที่มีสาย ทำให้เกิดเสียงด้วยการดีดและจัดให้อยู่ในเครื่องดนตรีประเภท resonated bow ส่วนจำนวนของสายนั้นมีมากกว่า 2 สายจนถึง 7 สาย โดยนักวิชาการหลายท่านได้ให้ความเห็นในเรื่องของจำนวนสายของพิณเปี๊ยะ สามารถแบ่งความเห็นออกเป็น 4 กลุ่มคือ กลุ่มที่ 1 กล่าวว่ามีจำนวน 4 สาย กลุ่มที่ 2 กล่าวว่ามีจำนวนสายตั้งแต่ 2-4 สาย กลุ่มที่ 3 กล่าวว่ามีสายจำนวน 2 สาย 4 สายและ 7 สาย กลุ่มที่ 4 กล่าวว่ามีสายจำนวนตั้งแต่ 2 สายจนถึง 7 สาย ดังความเห็นต่อไปนี้

มนตรี ตราโมท กล่าวว่า *“เปี๊ยะเป็นเครื่องดนตรีชนิดที่มีสาย 4 สาย”* (มนตรี ตราโมท, 2538: 68) บุษกร สำโรงทองและคณะ กล่าวว่า *“พิณเพียะหรือพิณเปี๊ยะ ภาคเหนือมีลักษณะคล้าย*

พิณน้ำเต้าแต่มีสายเพิ่ม 2-4 สาย" (บุษกร สำโรงทอง, 2551: 3) ยงยุทธ ธีรศิลป์และทวีศักดิ์ ปิ่นทอง กล่าวไว้ว่า *"ส่วนเปี๊ยะนั้นมีสาย 2 4 และ 7 สาย"* (ยงยุทธ ธีรศิลปและทวีศักดิ์ ปิ่นทอง, 2535: 1) รุจพร ประชาเดชสุวัฒน์ กล่าวว่า *"เปี๊ยะหรือเพียะ มีรูปร่างคล้ายพิณน้ำเต้าตามที่พบหลักฐานมีจำนวน 2 3 4 และ 7 สาย"* (รุจพร ประชาเดชสุวัฒน์, 2539: 33) อุดม อรุณรัตน์ กล่าวว่า *"พิณเพียะลักษณะรูปร่างเหมือนพิณน้ำเต้าทุกอย่าง แต่เพิ่มสายของพิณให้มากขึ้นเป็น 2 หรือ 4 สาย"* (อุดม อรุณรัตน์, ม.ป.ป: 100) รณชิต แม้นมาลัย กล่าวว่า *"เปี๊ยะหรือเพียะ เป็นเครื่องดนตรีเก่าแก่จัดอยู่ในประเภทพิณชนิดหนึ่ง สันนิษฐานว่าพัฒนามาจากพิณน้ำเต้าสายเดียว เปี๊ยะได้พัฒนาขึ้นเป็น 2 สาย ถึง 7 สาย (ปัจจุบันนิยมเล่นชนิด 2 สายและ 4 สาย)"* (รณชิต แม้นมาลัย, 2536: 23) คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ กล่าวว่า *"พิณเปี๊ยะ จัดเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด มี 2 สาย 3 สาย และ 4 สาย"* (คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์, 2544: 40) ชิ้น ศิลปบรรเลงและลิขิต จินดาวัฒน์ กล่าวว่า

> *พิณเพียะลักษณะคล้ายพิณน้ำเต้าแต่พิณเพียะเพิ่มสายเป็น 2 สาย บางทีเพิ่มถึง 4 สายก็มี สำหรับกระพุ้งเสียงนั้น บางครั้งก็ทำด้วยกะลามะพร้าว แต่บางครั้งก็ใช้เปลือกผลน้ำเต้าแห้งเช่นเดียวกับพิณน้ำเต้า*
>
> (ชิ้น ศิลปบรรเลงและลิขิต จินดาวัฒน์, 2521: 111)

สงบศึก ธรรมวิหาร กล่าวว่า *"พิณเพี้ยะ มีลักษณะคล้ายพิณน้ำเต้า แต่ประดิษฐ์ให้มีสายเพิ่มขึ้นเป็น 2 หรือ 4 สาย มีใช้ในท้องถิ่นทางภาคเหนือ ผู้เล่นนิยมดีดคลอไปกับการขับร้อง"* (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2542: 174) สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยพายัพ อธิบายไว้ในรายงานวิจัย เรื่อง ภูมิปัญญาเพลงพื้นบ้าน กรณีศึกษาเปรียบเทียบล้านนากับสิบสองปันนา กล่าวว่า *"เปี๊ยะหรือเพียะ มีรูปร่างคล้ายพิณน้ำเต้าตามที่พบหลักฐานมีจำนวน 2 3 4 และ 7 สาย"* (สถาบันวิจัยและพัฒนา, 2539: 33) หอดนตรีพื้นบ้านล้านนา อธิบายไว้ในหนังสือเรือนอนุสารสุนทร(หอดนตรีพื้นบ้านล้านนา) ว่า *"เปี๊ยะหรือเพียะ มีรูปร่างคล้ายพิณน้ำเต้า มีจำนวน 2 3 4 หรือ 7 สาย"* (เรือนอนุสารสุนทร, 2542: 24) ลิปิกร มาแก้ว กล่าวว่า *"พิณเปี๊ยะจัดเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดมี 2 สาย 3 สาย และ 4 สาย"* (ลิปิกร มาแก้ว อ้างถึงในคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์, 2544.: 40) และธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวว่า *"พิณเพียะลักษณะคล้ายพิณน้ำเต้า แต่พิณเพียะทำเพิ่มขึ้นเป็น 2 สายและ 4 สายก็มี"* (ธนิต อยู่โพธิ์, 2523: 75)

จากความเห็นทั้งหมด สามารถสรุปได้ว่า จำนวนสายของพิณเปี๊ยะนั้นมีจำนวน 6 ขนาดคือ 2 สาย 3 สาย 4 สาย 5 สาย 6 สายและ 7 สาย ทั้งนี้ การกล่าวถึงจำนวนสายที่ต่างกันนั้น จำนวนสายของเครื่องดนตรีพิณเปี๊ยะขึ้นอยู่กับว่าเป็นผู้บรรเลงอยู่ในวัฒนธรรมของจังหวัดใดในภาคเหนือ ดังผลการวิจัยของคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ที่ได้ทำการวิจัยเรื่องนักดนตรีพิณในจังหวัดลำพูน เชียงใหม่และเชียงราย ผลการวิจัยพบว่า นักดนตรีพิณเปี๊ยะที่บรรเลงพิณเปี๊ยะแบบ 2 สายนั้นคือ จังหวัดลำพูน เชียงใหม่และเชียงราย และพบการบรรเลงพิณเปี๊ยะแบบ 4 สายในจังหวัดลำปาง (คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์, 2544: 34) ซึ่งการมีจำนวนสายที่ใช้บรรเลงมากขึ้นนั้น ส่งผลต่อผู้บรรเลงที่สามารถสร้างทำนองได้กว้างขวางตามขึ้นด้วย (มนตรี ตราโมท, 2538: 68) ดังภาพพิณเปี๊ยะขนาดต่าง ๆ ต่อไปนี้



ภาพที่ 172 พิณเปี๊ยะขนาดสองสาย
ที่มา: วิทยานิพนธ์เรื่องระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายของครูรักเกียรติ ปัญญายศ
(ธีรพงษ์ ฉลาด, 2551: 57)



ภาพที่ 173 พิณเปี๊ยะขนาดสามสาย

ที่มา: บทความ “เปี๊ยะ” พิณที่ผู้หญิงเล่นไม่ได้จริงหรือ โดย ทรงกลด ทองคำ เผยแพร่วันที่ 20 เมษายน 2560 จาก https://www.silpa-mag.com/club/art-and-culture/article_8447 สืบค้นวันที่ 29 สิงหาคม 2560



ภาพที่ 174 พิณเปี๊ยะขนาดสี่สาย

ที่มา: วิทยานิพนธ์เรื่องระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายของครูรักเกียรติ ปัญญายศ (ธีรพงษ์ ฉลาด, 2551: 58)



ภาพที่ 175 พิณเปี๊ยะขนาดห้าสาย

ที่มา: วิทยานิพนธ์เรื่องระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายของครูรักเกียรติ ปัญญายศ

(ธีรพงษ์ ฉลาด, 2551: 59)



ภาพที่ 176 พิณเปี๊ยะขนาดหกสาย

ที่มา: วิทยานิพนธ์เรื่องระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายของครูรักเกียรติ ปัญญายศ

(ธีรพงษ์ ฉลาด, 2551: 59)



ภาพที่ 177 พิณเปี๊ยะขนาดเจ็ดสาย

ที่มา: วิทยานิพนธ์เรื่องระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายของครูรักเกียรติ ปัญญายศ

(ธีรพงษ์ ฉลาด, 2551: 60)

นอกจากนี้ คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ได้มีการอธิบายถึงพิณเปี๊ยะแบบ 4 สายที่เป็นเอกลักษณ์แห่งเมืองลำปาง ว่ามีหลักการขึ้นสายทั้ง 4 สายดังนี้

สายที่ 1 สายพะ (สายปล่อย) A หรือ ลา

สายนี้สามารถทำเสียงได้หลายเสียง เช่น A E A (สูง) E (สูง)

สายที่ 2 สายเขี่ยเส้นที่ 1 อยู่ถัดไปจากสายพะ แบ่งออกได้เป็นสองส่วน

ส่วนแรก สำหรับนิ้วมือข้างซ้ายเขี่ย C หรือ โด

ส่วนที่สอง สำหรับนิ้วมือข้างขวาเขี่ยหรือจก F หรือ ฟา

สายที่ 3 สายเขี่ยเส้นที่ 2 อยู่ถัดจากสายแรก แบ่งออกเป็นสองส่วน

ส่วนแรก สำหรับนิ้วมือข้างซ้ายเขี่ย D หรือ เร

ส่วนที่สอง ส่วนนี้ปล่อยไว้เฉย ๆ ไม่สามารถใช้นิ้วจก หรือล้วงเข้าไปเขี่ยได้

สายที่ 4 สายเขี่ยเส้นที่ 3 อยู่ถัดจากสายเขี่ยเสียง D (เร)

ส่วนแรก สำหรับนิ้วมือซ้ายเขี่ย G หรือ ซอล

ส่วนที่สอง สำหรับนิ้วหัวแม่มือข้างขวาเขี่ย B หรือ ที

(การใช้หัวแม่มือเขี่ยเรียกว่าค้อน (ก้อน) ซึ่งเป็นกิริยาของการงัดขึ้น)

(คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์, 2544: 33-34)

ส่วนกระพุ้งเสียงหรือกะโหลกของพิณเปี๊ยะทำด้วยกะลามะพร้าวผ่าซีก มีคันออกไปยาวประมาณ 75 เซนติเมตรหรือประมาณ 1 เมตร ตรงปลายคันมักแกะสลักเป็นลวดลายสวยงาม เช่น เป็นรูปศีรษะพญานาค เป็นต้น (มนตรี ตราโมท, 2538: 68) และคันเปี๊ยะมักทำด้วยไม้เนื้อแข็งประเภทไม้แดง ไม้ชิงชัน ไม้มะเกลือหรือไม้ประดู่ เพื่อให้ทนทานแข็งแรง (รณชิต แม้นมาลัย, 2536: 23) มีลูกบิดเสียบทแยง ปลายคันทวนหรือหัวเปี๊ยะสวมด้วยเหล็กหรือโลหะ ตอนปลายโค้งงอขึ้นและมักทำเป็นรูปหัวช้างหรือนกหัสดีลิงค์ ซึ่งเป็นความเชื่อของชาวล้านนา อันเป็นสัตว์ที่มีความศักดิ์สิทธิ์ วางสายจากหัวเปี๊ยะไปสู่ปลายคันทวนและมีเชือกคล้องสายผูกติดกับคันทวน (ยงยุทธ ธีรศิลป์และทวีศักดิ์ ปิ่นทอง, 2535: 1-2) ซึ่งสอดคล้องกับ รุจพร ประชาเดชสุวัฒน์ และสถาบันวิจัยและพัฒนามหาวิทยาลัยพายัพ ที่กล่าวว่า ปลายด้ามของเครื่องมีความโค้งงอ และสวมด้วยโลหะ ดังภาพ



ภาพที่ 178 ส่วนปลายด้าม สัญลักษณ์นกหัสดีลิงค์
ที่มา: http://tkapp.tkpark.or.th/stocks/content/developer1/thaimusic/43_pinpiasisai/ web/big4.html สืบค้นวันที่ 15 ตุลาคม 2560

วิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ ผู้เล่นทั่วไปไม่สวมเสื้อ ใช้กะโหลกประกบติดกับหน้าอกเบื้องซ้าย ซึ่งเปี๊ยะสามารถบรรเลงเพลงพื้นเมืองเหนือได้ทุกเพลง และมีเพลงที่ใช้เล่นเป็นพิเศษเฉพาะเปี๊ยะมี 2 เพลงคือ เพลงจกและเพลงไหล (ยงยุทธ ธีรศิลป์และทวีศักดิ์ ปิ่นทอง, 2535: 2) โดยวิธีการบรรเลงนั้น มีการดีดเพื่อทำเป็นเสียงต่าง ๆ ดังผลของการศึกษาระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะสองสายของครูรักเกียรติ ปัญญายศดังนี้

> *ผลจากการวิเคราะห์ระเบียบวิธีการบรรเลงของครูพบว่า ครูให้ความสำคัญเริ่มจากการจับพิณเปี๊ยะ ท่าในการบรรเลงพิณเปี๊ยะ การเทียบเสียง โดยให้ความสำคัญกับสัดส่วน และศักยภาพของเครื่องดนตรี...ไม่ใช้เพลงที่มีโน้ตติดกันเป็นทางเก็บมาก ๆ เพราะว่าจะทำให้ไม่มีช่วงที่ทำให้เกิดเสียงตงวาวต่าง ๆ ได้ ครูมีระเบียบวิธีการบรรเลงทั่วไปมาเป็นหลัก คือ (1) การป๊อก (2) การปาน (3) การป๊อกและการปาน (4) การไหล (5) การจก (6) การอุ่มไข (7) การเต็ก และ (8) การรูดสาย ส่วนระเบียบวิธีการบรรเลงที่เป็นลักษณะเฉพาะของครูพบว่าครูเน้นการอุ่มไขเพื่อให้เกิดเสียง "ตงวาว" การป๊อกปานและอุ่มไขที่มีความสัมพันธ์กัน ใช้วิธีการปิดเปิดกะลาที่แนบอยู่บนเนินอก ถ่ายทอดเรื่องราวของบทเพลงด้วยอารมณ์ แสดงความเป็นตัวตนและความรู้สึกในการบรรเลงตามหลักคำสอนของพระพุทธศาสนา* (ธีรพงษ์ ฉลาด, 2551: ง)

ด้วยกลวิธีการบรรเลงที่มีความละเอียดอ่อนในทุกขั้นตอน จึงยากต่อการบรรเลง ปัจจุบันจึงมีผู้ที่สามารถดีดพิณเปี๊ยะได้จำนวนลดน้อยลง ดังที่ ลิปิกร มาแก้ว ได้กล่าวเปรียบเทียบความยากในการเรียนไว้ว่า

3 เดือนหัดปี่ 3 ปีหัดเปี๊ยะ คนโบราณกล่าวว่า เสียงเปี๊ยะเป็นเสียงที่ออกจากหัวใจ ใช้หน้าอกด้านซ้ายเล่นเบา ๆ ให้สาวอยู่ใกล้ ๆ "เป็นเด็งบันเมา" (ภ.พื้นเมือง) หมายถึง เสียงที่มีความน่าฟัง เสียงกังวาน ชวนให้ลุ่มหลงและหลงใหล ลักษณะเสียงของพิณเปี๊ยะเป็นเสียงที่เปล่งออกมาจัดได้ว่า มีความไพเราะน่าฟัง การเล่นพิณเปี๊ยะสามารถทำให้ทั้งผู้ฟังและผู้เล่นเกิดความเพลิดเพลินและยังช่วยในการฝึกสมาธิได้เป็นอย่างดี

(ลิปิกร แก้วมา อ้างถึงใน คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์, 2544: 40)

ตามที่ปรากฏในภาคเหนือ ผู้เล่นนิยมดีดคลอไปกับการขับร้องของตนเอง แต่เดิมนิยมเล่นเกี้ยวสาวตามหมู่บ้านในเวลากลางคืน ซึ่ง อุดม อรุณรัตน์ อธิบายธรรมเนียมการเกี้ยวสาวนั้นว่า อาจได้รับประเพณีมาจากเรื่องราวของพระปัญจสิขรดีดพิณร้องเพลงเกี้ยวนางภัททา (อุดม อรุณรัตน์, ม.ป.ป.: 100) หรือการนำมาเล่นประกอบการเล่าค่าวหรืออื่อโคลง (สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยพายัพ, 2539: 34) ซึ่งสอดคล้องกับความเห็นของหอดนตรีพื้นบ้านล้านนาในหนังสือเรือนอนุสารสุนทรที่กล่าวไว้เช่นเดียวกัน (เรือนอนุสารสุนทร, 2542: 24)

เครื่องดนตรีในกลุ่มที่ 2 ประเภทเครื่องดนตรีที่มีคอยาว (Long Necked Plucked Lute)

1. กระจับปี่

กระจับปี่เป็นเครื่องดนตรีพิณโบราณประเภทเครื่องดีดที่มีใช้กันมาอย่างยาวนาน ปรากฏหลักฐานตั้งแต่สมัยสุโขทัยเป็นต้นมา นักวิชาการและนักดนตรีต่างให้ข้อสันนิษฐานว่าเป็นผลจากการได้รับอิทธิพลของอินเดีย แพร่กระจายเข้าสู่ดินแดนสุวรรณภูมิ จนกระทั่งพบลักษณะทางดนตรีที่ใช้เล่นในวัฒนธรรมดินแดนนี้คล้ายคลึงกัน ไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรีลักษณะเดียวกันต่างชื่อกัน หรือแม้กระทั่งชื่อเดียวกันแต่ต่างลักษณะกัน เป็นต้น

"กระจับปี่" เป็นคำที่นักวิชาการและนักดนตรีต่างให้ความเห็นแบ่งออกเป็น 3 ความเห็นคือ ความเห็นที่ 1 กล่าวว่า กระจับปี่นั้นเป็นคำที่ได้มาจากการเรียกชื่อของชาวชวาในคำว่า "กัจฉาปิ" ซึ่ง

คำนี้ตรงกับภาษาบาลีและสันสกฤตว่า "กจฺฉป" หมายถึงเต่า ส่วนความเห็นที่ 2 กล่าวว่า กระจับปี่ไม่ใช่คำที่มาจากเขมร แต่ตรงกันข้ามที่เขมรเอาคำไทยไปเรียกและมีการกลายเสียงเป็นภาษาเขมรจึงเรียกว่า "จับเปยหรือจาเปย" และความเห็นที่ 3 กล่าวว่า กระจับปี่นั้นเป็นคำเรียกชื่อเครื่องดนตรีเหมือนอย่างคำที่พบในอินเดียและมีการออกเสียงชื่อเรียกกระจับปี่ที่ต่างกันในแต่ละวัฒนธรรม ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ความเห็นที่ 1

ธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวว่า

> *ที่เรียกเครื่องดนตรีชนิดนี้ว่า "กระจับปี่" ว่ากันว่า เพี้ยนมาจาก "กัจฉปิ" ซึ่งเป็นคำชวา และว่า "กัจฉปิ" ก็เพี้ยนมาอีกต่อหนึ่งจากคำในภาษาบาลีและสันสกฤตว่า "กัจฉปะ" ซึ่งแปลว่า เต่า บางทีแต่เดิมจะเห็นกันว่า ตัวกะโหลกนั้น รูปร่างคล้ายกระดองเต่ากระมัง แต่เหตุใดจึงไปนำเอาคำชวามาเรียกหรือเมื่อแรกเราจะรับแบบฉบับมาจากชวา เป็นเรื่องน่าสงสัย แต่อาจผ่านเข้ามาทางเขมรในสมัยอาณาจักรศรีวิชัยก็ได้ เพราะกระจับปี่คงจะมีใช้มานานแต่แรกก็คงจะใช้ดีดเล่นกันเป็นสามัญ* (ธนิต อยู่โพธิ์, 2523: 77)

อุดม อรุณรัตน์ กล่าวว่า *"กระจับปี่ ตามที่ชาวชวาเรียก กัจฉาปิ คำนี้ตรงกับภาษาบาลีและสันสกฤตว่า กจฺฉป แปลว่า เต่า"* (อุดม อรุณรัตน์, ม.ป.ป.: 101)

สงบศึก ธรรมวิหาร กล่าวว่า

> *กระจับปี่ คือพิณชนิดหนึ่ง มี 4 สาย เหตุที่เรียกเครื่องดนตรีนี้ว่ากระจับปี่เพราะว่าเสียงที่เรียกนั้นเพี้ยนมาจากคำว่า "กัจฉปิ" ซึ่งเป็นภาษาชวาและเพี้ยนมาอีกต่อหนึ่งจากคำว่า "กัจฉปะ" เป็นภาษาบาลีแปลว่า "เต่า*
>
> (สงบศึก ธรรมวิหาร, 2542: 173-175)

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ กล่าวว่า

คำว่า กระจับปี่นี้ภาษาชวาเรียกว่า กัจฉปิ (kacappi) ซึ่งเพี้ยนมาจากรากศัพท์เดิมในภาษาบาลีว่า กัจฉะปะ แปลว่า เต่า ซึ่งนำมาเปรียบเทียบกับคำว่า โคมุขะได้คือแต่เดิมนั้นด้านหน้ากระพุ้งพิณ คงจะทำเป็นรูปหน้าวัว แต่ด้านหลังนั้นคงจะนูนขึ้นมาคล้ายกระดองเต่า หรือกระพุ้งพิณชนิดนี้แต่เดิมอาจทำมาจากกระดองเต่าทะเลก็ได้ (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2550: 82)

ความเห็นที่ 2

ชิ้น ศิลปบรรเลงและลิขิต จินดาวัฒน์ กล่าวว่า

กระจับปี่เป็นเครื่องดนตรีที่มีแต่ครั้งโบร่ำโบราณ มิได้ลอกเลียนแบบมาจากที่ใด ผู้รู้บางท่านทึกทักเอาว่า เราได้แบบมาจากเขมร อันที่จริงเขมรนั่นแหละเอากระจับปี่ไทยไปเล่น ท่านผู้รู้อ้างว่าไทยนำกระจับปี่มาจากเขมรซึ่งเรียกเครื่องดนตรีนี้ว่า "จับเปย" แต่เขมรเองบอกว่า คำว่า "จับเปย" เป็นภาษาไทย ถ้าจะสันนิษฐานกันทางภาษาก็อาจจะเป็นว่าเขมรรับกระจับปี่ของไทยเล่นแล้วเรียกชื่อให้สั้น ๆ ว่า "จับปี่" แต่ออกเสียงแบบเขมรว่า "จับเปย" อย่างนี้กระมัง (ชิ้น ศิลปบรรเลงและลิขิต จินดาวัฒน์, 2521: 39)

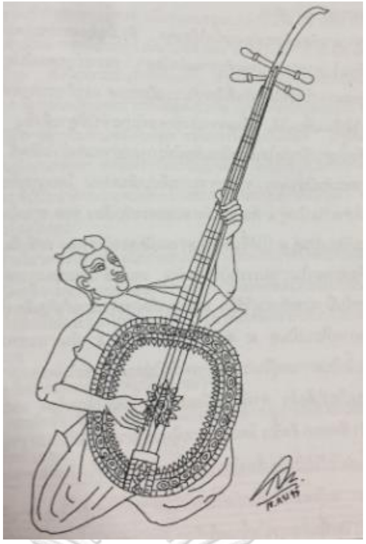
อุทิศ นาคสวัสดิ์ กล่าวว่า

ผมว่าเรื่องนี้ควรจะเป็นอินเดียมากกว่า ที่จะต้องพิสูจน์ว่าดนตรีไทยมาจากเขา ไม่ใช่เราไปเที่ยวทึกทักเอาว่าเรามาจากอินเดีย ใช่แต่เท่านั้นนะครับ จีน เขมร พม่า พวกนี้ก็ล้วนแต่ถูกอ้างว่าเป็นที่มาของดนตรีไทยทั้งนั้น เช่น กระจับปี่ ก็อ้างว่าเป็นของเขมร เพราะเขมรเรียกว่า "จับเปย" แต่ผมลองถามพวกเขมรดูแล้ว เขาบอกว่า "จับเปย" เป็นภาษาไทยต่างหาก ผมมานั่งคิด ๆ ดูก็พอจะได้เค้าว่า "จับเปย" นี้ต้องมาจากคำว่า "กระจับปี่" ของไทยแน่ เพราะเมื่อเขมรเอาเครื่องดนตรีชนิดนี้ไปเล่นนั้น ในชั้นแรกก็คงเรียกว่า"จับปี่" ที่นี้ความที่คนเขมรพูดไทยไม่ใคร่ชัดน่ะแหละครับ คำว่า "จับปี่"ก็เลยกลายเป็น "จับเปย" ด้วยประการฉะนี้ (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2530: 154)

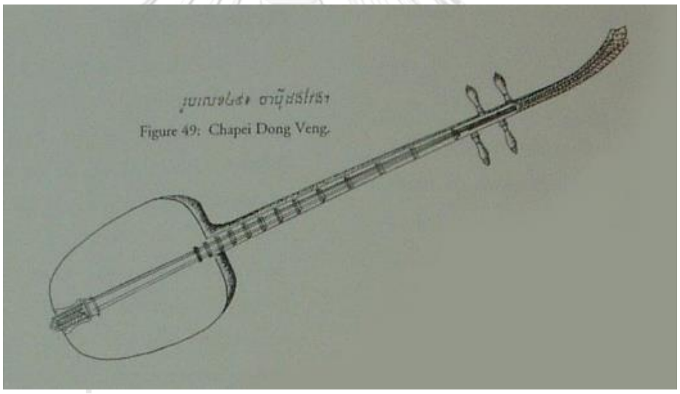
ความเห็นที่ 3

อุดม อรุณรัตน์ กล่าวว่า *"สันนิษฐานสรุปที่มาของกระจับปี่ไว้ว่า พิณ (วีณา) ก็คือ โคมุขะ หรือกัจฉปะ ตามสัณฐานของพิณ ต่อมากัจฉปะกลายเสียงเป็นกัจฉปิ (กิจฉปี) ในภาษาชวา และแขสฺจาเปีย (แคสฺจาเปีย) ในภาษาเขมรและกลายเสียงเป็นกระจับปี่ในภาษาไทยในที่สุด"* (อุดม อรุณรัตน์, ม.ป.ป.: 102) เจริญชัย ชนไพโรจน์ กล่าวว่า *"คำว่ากระจับปี่นี้อินเดียเรียกว่ากัจฉะปิวีณาเป็นพิณโบราณของอินเดียที่กะโหลกทำเป็นรูปเต่า"* (เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2529: 17) บุษกร สำโรงทองและคณะ กล่าวว่า *"ประเทศอินเดียมีเครื่องดนตรีตระกูลพิณหลายชนิด คัมภีร์นาฏยศาสตร์ ประมาณ 200-500 ปีก่อนคริสต์ศักราช ปรากฏหลักฐานคำว่า "กจฺฉป" หมายถึง พิณ 4 สายทำจากกระดองเต่า พิณ 4 สายที่นิยมบรรเลงในประเทศอินเดียปัจจุบัน ได้แก่ "วีณา" (vina) และ "พิณ" (bin)"* (บุษกร สำโรงทองและคณะ, 2551: 1-2) พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ กล่าวว่า *"กระจับปี่แพร่เข้ามาสู่ขอมโดยเรียกเพี้ยนว่า "แขสจาเปย หรือ จับเปย"* (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2550: 82)

จากความเห็นของนักวิชาการทั้งหมดนี้ สามารถสรุปได้ว่า ความเห็นที่ 1 นั้นมีความเห็นในทิศทางเดียวกัน กล่าวคือ คำว่า "กระจับปี่" มาจากคำในภาษาชวาคำว่า "กัจฉปิ" โดยมีรากศัพท์จากภาษาบาลีและสันสกฤต คำว่า "กจฉป" หมายถึง เต่า ส่วนความเห็นที่ 2 ที่นอกจากจะเชื่อว่ากระจับปี่นั้นเป็นภูมิปัญญาอันล้ำค่าที่คนไทยสามารถสร้างขึ้นได้ด้วยตนเอง ถึงแม้จะมีการกล่าวถึงว่าเครื่องดนตรีกระจับปี่นี้มาจากคำว่า "จาเปย" ซึ่งเป็นเครื่องดีดของเขมรก็ตาม โดยความเห็นในกลุ่มนี้เชื่อว่า คำว่า "จับเปย"หรือ "จาเปย" นั้น เป็นคำในภาษาไทยที่มาจากคำว่า "จับปี่" และเขมรนำไปใช้จนเกิดการกลายเสียงตามสำเนียงของท้องถิ่น จนกลายเป็นคำว่า "จาเปย" หรือ "จับเปย" ในที่สุด



ภาพที่ 179 กระจับปี่
ที่มา: “เรื่องเครื่องดีด” ในหนังสือดุริยางคศิลป์ไทย (อรวรรณ บรรจงศิลปและคณะ, 2546: 51)



ภาพที่ 180 จับเปย (chapei dong veng)
ที่มา: หนังสือ Cambodian Music (Keo Narom, 2005: 128)

ส่วนความเห็นสุดท้ายนั้น ระบุว่าเป็นคำที่เหมือนกับเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมอินเดีย ดังที่ปรากฏในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ คัมภีร์สังคีตรัตนากรและเอกสารโบราณต่าง ๆ ที่กล่าวถึง ไม่ว่าจะเป็นคำว่า “วีณา พิณ กระจับปี่” ดังนั้น จากข้อมูลที่มาและความหมายของกระจับปี่นั้นสรุปได้เป็น 3 วัฒนธรรมหลักที่มีความเกี่ยวข้องกันคือ ชวา เขมรและไทย ซึ่งเป็นไปได้ว่าหากเป็นวัฒนธรรมที่รับจากชวา นั่นหมายถึงการรับอิทธิพลวัฒนธรรมที่มาจากอินเดีย เช่นเดียวกันหากเชื่อว่ากระจับปี่ไทยรับจากเขมรนั่นหมายถึงการรับวัฒนธรรมอินเดียจากเขมรในสมัยอาณาจักรศรีวิชัย และหากเชื่อว่าไทยเรานั้นมีภูมิปัญญาที่จะสร้างสรรค์เครื่องดนตรีชิ้นนี้เองโดยไม่ได้รับเอาของใครมานั้นมีความเป็นไปได้

เพราะถึงแม้จะมีการรับวัฒนธรรมอินเดียเข้ามาจริง แต่หลายสิ่งหลายอย่างได้มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงการใช้งานตามความเหมาะสมของแต่ละพื้นที่ ดังเช่น การปรากฏเครื่องดนตรีที่มีรูปลักษณ์เดียวกันแต่ต่างชื่อเรียก หรือแม้แต่ชื่อเรียกเดียวกันแต่มีลักษณะต่างกัน เหล่านี้เป็นต้น ฉะนั้น จึงเป็นนัยหนึ่งที่แสดงการมีจุดร่วมที่เชื่อมโยงสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรม ศาสนาและการค้าในพื้นที่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้

ด้านโครงสร้างของกระจับปี่นั้น มีลักษณะเป็นพิณที่มี 4 สายและมีกล่องเสียงทำจากกระดองเต่าหรือทำจากไม้เนื้ออ่อน โดยขุดเป็นโพรงมีขนาดประมาณ 25x40 เซนติเมตร (บรรณวิทย์ เก่งเรียน , 2556: 109) ส่วนตัวกะโหลกกระจับปี่นั้น ธนิต อยู่โพธิ์ ได้กล่าวไว้สามารถสรุปได้ว่า กะโหลกกระจับปี่มีลักษณะแบนทั้งด้านหน้าและด้านหลังคล้ายกับกีตาร์แต่มีรูปทรงกลมรี หนาประมาณ 7 เซนติเมตร วัดตามด้านยาวของกะโหลกประมาณ 44 เซนติเมตร ด้านกว้างประมาณ 40 เซนติเมตร (ธนิต อยู่โพธิ์, 2523: 76) พร้อมด้วยนมที่ติดอยู่ด้านหน้าของคันทวนสำหรับกดสายจำนวน 11 นม จากโครงสร้างของเครื่องดนตรีนั้น ถึงแม้จะเป็นพิณจำนวน 4 สาย แต่มีวิธีการบรรเลงโดยใช้ระบบสายคู่ ดังที่ พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์ กล่าวไว้ว่า *“ลักษณะของกระจับปี่นั้นเป็นแบบ 4 สาย แต่ว่าใช้ระบบของสายคู่ หมายถึง สองสายนั้นชิดกันและเทียบเสียงเป็นเสียงเดียวกันจึงมีสายคู่ เพื่อเพิ่มความกังวานของเสียง”* (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2550: 83) โดยสายกระจับปี่นั้นทำจากไหมควั่น เอ็นหรือสายลวด (บรรณวิทย์ เก่งเรียน, 2556: 109) และใช้ไม้ดีดสำหรับดีดสาย ซึ่งไม้ดีดนั้นอาจจะทำด้วยเขาสัตว์ กระดูกสัตว์หรืองาช้าง (ชิ้น ศิลปบรรเลงและลิขิต จินดาวัฒน์, 2521: 111) ส่วนกล่องเสียงมักทำด้วยไม้ขนุน หรือไม้สักและมีช่องเสียงอยู่ด้านหน้า ที่ส่วนปลายสุดของคันพิณมี 4 รู สำหรับใส่ลูกบิดและร้อยสาย (ธวัช วิวัฒนปฐพี, 2538: 21) มีคันทวนเรียวค่อนข้างยาวประมาณ 100 - 180 เซนติเมตร นอกจากนี้ อรวรรณ บรรจงศิลปและคณะได้อธิบายและแบ่งลักษณะโครงสร้างกระจับปี่ออกเป็น 2 ส่วนคือ ส่วนกะโหลกและส่วนคันทวนดังนี้

ส่วนกะโหลกเสียง

ในส่วนนี้ตัวกะโหลกเสียงของกระจับปี่ จะมีลักษณะแบน ทั้งด้านหน้าและด้านหลังเป็นรูปกลมรี วัดตามด้านยาวของกะโหลก ยาวประมาณ 44 เซนติเมตร ตามด้านกว้างประมาณ 40 เซนติเมตร ประมาณส่วนกลางของกะโหลกด้านหน้าเจาะรูหรือแกะเป็นลายให้สวยงามโดยให้ทะลุเนื้อไม้ส่วนหน้าเพื่อประโยชน์ในด้านเสียง ด้านล่างสุดของกะโหลกเสียงมีแป้นไม้ เจาะรู 4 รู

สำหรับใส่สาย และมีแผ่นไม้บางสูงประมาณ 3 เซนติเมตร ค้ำสายให้ยื่นออกตามศัพท์ทางดนตรีเรียกว่า “หย่อง” ตรงกับคำว่า bridge ของเครื่องสายฝรั่ง

ส่วนคันทวน

ด้านคันทวนนี้ จะมีลักษณะที่เรียวยาว อย่างได้สัดส่วนสวยงามพอดีกับขนาดของกะโหลกเสียง ตอนปลายทวนทำแบนและบานปลายโค้งผายออกไปทางด้านหลัง เพื่อความสวยงาม ส่วนนี้อาจแกะลวดลายหรือฝังลายด้วย “งาช้าง” หรือ “มุก” ความยาวของส่วนคันทวนนี้ประมาณ 138 เซนติเมตร เมื่อรวมทั้งส่วนกะโหลกเสียงและคันทวนจะยาวประมาณ 180 เซนติเมตร วัดจากปลายสุดของคันทวนลงประมาณ 30 ซม. จะมีลูกบิดสำหรับขึ้นสายอยู่ 4 อัน แบ่งออกเป็นข้างละ 2 อัน มีสาย 4 เส้น เป็นเส้นเอ็นจากส่วนลูกบิดลงมาจนถึงโคนสุดของส่วนคันทวน จะมีสะพานหรือนมรับนิ้วสำหรับกดสาย เพื่อให้เกิดเสียง สูง-ต่ำ อยู่ 11 อัน สะพานหรือนมรับนิ้วนี้ตรงกับ fret ของฝรั่ง (อรวรรณ บรรจงศิลปและคณะ, 2534: 62-63)

นอกจากนี้ อรวรรณ บรรจงศิลปและคณะ ยังได้อธิบายเพิ่มเติมถึงขนาดโครงสร้างของกระจับปี่ตั้งแต่ปี พ.ศ.2498 เป็นต้นมานั้น กรมศิลปากรได้จัดทำกระจับปี่ขึ้นใหม่ 3 ขนาด ซึ่งมีขนาดเล็ก กลางและใหญ่ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ลักษณะของกระจับปี่นี้ ต่อมาเมื่อ พ.ศ. 2498 ทางกรมศิลปากรได้ประดิษฐ์กระจับปี่ขึ้นใหม่อีก 3 ขนาดโดยย่อส่วนลดหลั่นกันลงมา แต่รักษารูปทรงไว้อย่างเดิม โดยเฉพาะกระจับปี่ที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่นี้ ใช้ทำด้วยไม้ที่มีน้ำหนักเบาให้สามารถเดินถือได้โดยสะดวกและให้สามารถเปลี่ยนบันไดเสียงเล่นเพลงสากลได้อีกด้วย กระจับปี่ที่คิดแก้ไขดัดแปลงขึ้นใหม่นี้ เพื่อประโยชน์ในการให้ถือยืนดีดประกอบการรำฟ้อนแพน โดยใช้กระจับปี่ยืนถือดีดอยู่สองข้างฉากของเวทีและมีจะเข้เดี่ยวเพลงลาวแพนอยู่กลางเวที ซึ่งเป็นการแสดงชุดที่กรมศิลปากรเคยทำไปเล่นในคราว พณฯ จอมพล ป. พิบูลสงคราม กับท่านผู้หญิงละเอียด พิบูลสงคราม นำคณะทูตสันถวไมตรี ประกอบด้วย คณะ

นาฏศิลป์ไทยไปเยือนสหภาพพม่า เมื่อเดือนธันวาคม 2498 (อรวรรณ บรรจงศิลปและคณะ, 2534: 64)

ดังลักษณะโครงสร้างกระจับปี่ 3 ขนาดของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่ยังคงมีการใช้งานอยู่ในปัจจุบัน ดังภาพต่อไปนี้



(ภาพด้านหน้า) (ภาพด้านหลัง)

ภาพที่ 181 กระจับปี่ 3 ขนาด (เล็ก กลาง ใหญ่) ของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ที่มา: อาจารย์ ดร.ชนะชัย กอผจญ บันทึกภาพวันที่ 19 ตุลาคม 2560

จากการสร้างกระจับปี่ 3 ขนาด จึงทำให้กระจับปี่แต่ละขนาดมีวิธีการบรรเลงและหน้าที่แตกต่างกันออกไป กล่าวคือ กระจับปี่ขนาดเล็กจะมีช่วงนิ้วกดแคบ ทำให้สะดวกต่อการบรรเลงในการดำเนินทำนองแบบเก็บและมีอัตราจังหวะที่กระชับ รวมถึงการใช้กลวิธีการสะบัดเสียง การรัวไม้ดีด ส่วนกระจับปี่ขนาดกลางยังคงมีการดีดเก็บและการรัวไม้ดีดเช่นเดียวกัน แต่มีลักษณะทำนองไม่ละเอียดเท่าทางกระจับปี่ขนาดเล็ก ในขณะที่กระจับปี่ขนาดใหญ่จะบรรเลงโดยยึดหลักทางกลางหรือทำนองหลัก เพราะกระจับปี่ขนาดใหญ่มีช่วงเสียงและนมที่กว้าง จึงเหมาะที่จะใช้วิธีการดีดทำนอง

ห่าง ๆ โดยการทำทางของกระจับปี่แต่ละขนาดนั้นจำเป็นต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์ของการใช้นิ้วและทำนองด้วย (ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์, 16 ตุลาคม 2561)

ด้านการประสมวง กระจับปี่เป็นเครื่องดนตรีในวงบรรเลงพิณ และพัฒนาการประสมวงระหว่างวงขับไม้และวงบรรเลงพิณจนเป็นการประสมวงมโหรีเครื่องสี่และวงมโหรีเครื่องหกตามลำดับ จัดเป็นวงมโหรีหญิงแห่งยุคกรุงศรีอยุธยา ซึ่งได้เกิดขึ้นจากการประสมวงระหว่างวงขับไม้และวงบรรเลงพิณ โดยวงบรรเลงพิณคือวงที่มีผู้บรรเลงพิณเพียงคนเดียว ซึ่งอาจเป็นพิณน้ำเต้าหรือกระจับปี่ ส่วนวงขับไม้มีผู้บรรเลง 3 คน คือ คนร้อง คนซอสามสาย และคนไกวบัณเฑาะว์ เมื่อทั้งสองวงถูกนำมาประสมกันรวมเรียกว่า “วงมโหรี” โดยวงมโหรีเครื่องสี่มีเครื่องดนตรีที่ประกอบด้วย กระจับปี่ ขับร้อง ซอสามสาย ทับ ส่วนวงมโหรีเครื่องหกประกอบด้วยเครื่องดนตรีเหมือนวงมโหรีเครื่องสี่แต่เพิ่มเครื่องเข้าไปอีกสองชิ้นคือ ขลุ่ยและรำมะนา (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2530: 166) ดังตัวอย่างภาพวงมโหรีเครื่องสี่และวงมโหรีเครื่องหกต่อไปนี้



ภาพที่ 182 วงมโหรีเครื่องสี่

ที่มา: หนังสือดนตรีอุษาคเนย์ (เจนจิรา เบญจพงศ์, 2555: 159)



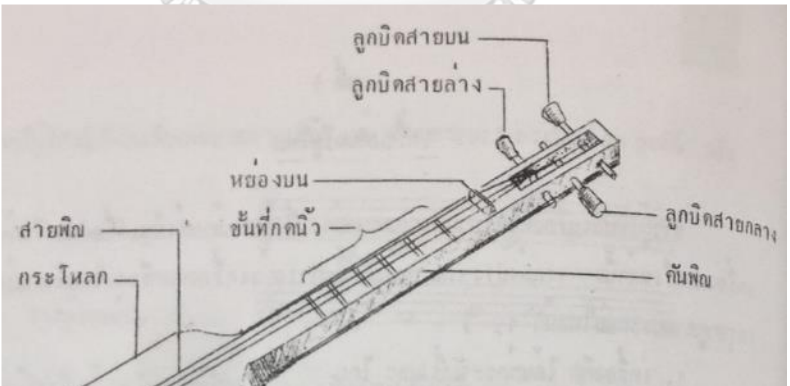
ภาพที่ 183 วงมโหรีเครื่องหก

ที่มา: หนังสือดนตรีอุษาคเนย์ (เจนจิรา เบญจพงศ์, 2555: 159)

นอกจากข้อมูลกระจับปี่ที่เป็นลักษณะดนตรีแบบแผนดังที่ปรากฏอยู่ในวงบรรเลงพิณและวงมโหรีโบราณแล้ว ยังปรากฏเครื่องดนตรีที่มีชื่อว่า “กระจับปี่” ในวัฒนธรรมผู้ไทย ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับซึงทางภาคเหนือ โดยมีจำนวนสายตั้งแต่สองสายจนถึงสี่สาย แต่ขนาดที่พบมากที่สุดคือกระจับปี่ผู้ไทยขนาดสามสาย ดังรายงานผลการวิจัยเรื่องดนตรีผู้ไทยของเจริญชัย ชนไพโรจน์ อธิบายถึงชื่อเครื่องและส่วนประกอบของเครื่องดนตรีกระจับปี่ผู้ไทยไว้ว่า

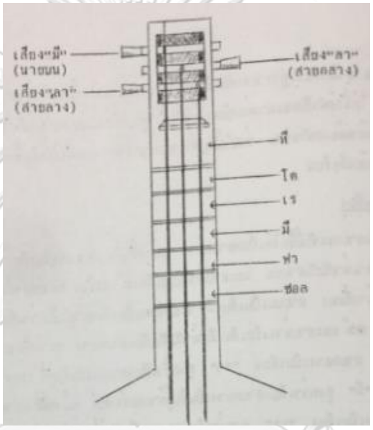
> *ชื่อและที่มา*
>
> *กระจับปี่เป็นพิณชนิดหนึ่งอาจมี 2 สาย 3 สายหรือ 4 สาย แต่ที่พบส่วนมากมี 3 สาย คำว่า “กระจับปี่” นี้ อินเดียเรียกว่า “กัจฉะปิวีณา” เป็นพิณโบราณของอินเดียที่กะโหลกทำเป็นรูปเต่า*
>
> *ส่วนประกอบและหน้าที่*
>
> *กระจับปี่แบ่งส่วนประกอบออกเป็น 8 ส่วนคือ กะโหลก คัน ลูกบิด สาย หย่องบนชั้นที่กดนิ้ว หย่องล่างและไม้ดีด*
>
> (เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2529: 17)

ดังลักษณะภาพและส่วนประกอบของเครื่องดนตรีกระจับปี่ผู้ไทยต่อไปนี้



ภาพที่ 184 ส่วนประกอบของกระจับปี่ชาวผู้ไทย
ที่มา: รายงานการวิจัยเรื่อง “ดนตรีผู้ไทย” (เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2529: 18)

พร้อมทั้งรายงานฉบับนี้ ได้อธิบายลักษณะการเทียบเสียงเครื่องดนตรี โดยกำหนดให้สายที่ 1 หรือเรียกว่า “สายบน” เทียบเป็นเสียงมี สายที่ 2 หรือเรียกว่า “สายกลาง” เทียบเป็นเสียงลา และสายที่ 3 หรือเรียกว่า “สายล่าง” เทียบเป็นเสียงลาเช่นเดียวกับสายกลาง ซึ่งเสียงสายเปล่าทั้ง 3 สายนั้นมีเสียงห่างกันเป็นคู่ 5 และสำหรับวิธีการบรรเลงจะกำหนดให้สายที่ 3 (สายล่าง) เป็นสายที่ทำทำนอง โดยชาวผู้ไทยเรียกสายนี้ว่า “สายไล่เสียง” รวมถึงมีวิธีการดีดพร้อมกันทั้งสามสาย โดยสายที่ทำเสียงประสานจะเรียกว่า “สายกล่อม” (เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2529: 22) ดังภาพโครงสร้างการเทียบเสียงกระจับปี่ผู้ไทยต่อไปนี้



ภาพที่ 185 โครงสร้างการเทียบเสียงกระจับปี่ผู้ไทย
ที่มา: รายงานการวิจัยเรื่อง “ดนตรีผู้ไทย” (เจริญชัย ชนไพโรจน์, 2529: 22)

2. ซึง

ซึงเป็นเครื่องดนตรีล้านนา อยู่ในกลุ่มเครื่องสายประเภทดีดตระกูลลิวท์ (plucked lute) ปรากฏหลักฐานว่ามีมาแล้วไม่น้อยกว่า 500 ปี ปัจจุบันยังคงมีเล่นที่จังหวัดเชียงใหม่ เชียงราย ลำพูน และจังหวัดอื่น ๆ ในเขตภาคเหนือ (บรรณวิทย์ เก่งเรียน, 2556: 92) และมีเพียงชาวจังหวัดน่านที่เรียกซึงว่า “พิณ”(นุชนภา วุฒิ, 2546:41) โดยการกล่าวถึงนี้ ยังไม่มีคำอธิบายทางหลักภาษามีเพียงการอธิบายเพิ่มเติมว่าเครื่องดนตรีบางส่วนของล้านนานั้นได้รับอิทธิพลมาจากจีน โดยผ่านเส้นทางในประเทศพม่า ในขณะที่นักวิชาการอีกกลุ่มได้อธิบายว่าเครื่องดนตรีซึงของไทยนั้นได้รับอิทธิพลมาจากกระจับปี่อันเป็นต้นแบบให้กับเครื่องดนตรีของจีนสมัยน่านเจ้า (ชิ้น ศิลปบรรเลงและลิขิต จินดาวัฒน์, 2521: 40)

จากความเห็นทั้ง 2 กระแสนี้จึงทำให้เกิดการเปรียบเทียบรูปร่างเครื่องดนตรีซึงของไทยกับเครื่องดนตรีจีน พบว่ารูปร่างของซึงนั้นมีลักษณะคล้ายกับเครื่องดนตรีจีนที่เรียกว่า “เหยอะฉิ่น (yueh chin)” หรือเรียกว่า “พิณวงเดือน” แตกต่างกันเพียงเหยอะฉิ่นมีกะโหลกใหญ่และคันทวนสั้นกว่า (ยงยุทธ ธีรศิลป์และทวีศักดิ์ ปิ่นทอง, 2535: 2) อันเป็นความเห็นที่สอดคล้องกับมนตรี ตราโมท ที่ กล่าวถึงลักษณะของซึงที่มีความคล้ายคลึงกับเครื่องดนตรีจีน แต่ไม่สามารถพิสูจน์ได้ว่าเป็นของใครระหว่างไทยและจีน ดังข้อความต่อไปนี้ *“มีสิ่งที่น่าคิดอยู่ก็ด้วยชื่อที่ทางภาคเหนือเรียกว่า “ซึง” ตรงกับของจีน อาจึงเข้าใจว่าเครื่องดนตรีชิ้นนี้คงเป็นของไทยโบราณตั้งแต่เรามีถิ่นฐานบ้านช่องในดินแดนที่เป็นประเทศจีนบัดนี้ ส่วนที่ใครจะเอาอย่างใคร ก็ยากที่จะพิสูจน์...”* (มนตรี ตราโมท, 2538: 69)

จากข้อมูลต่าง ๆ ข้างต้น จึงเป็นเพียงการสันนิษฐานถึงที่มาของเครื่องดนตรีซึงของไทย ซึ่งอาจมีความเป็นได้ที่จะมีการรับอิทธิพลและแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระหว่างพื้นที่ของไทยและจีนในยุคสมัยนั้น เพราะเป็นพื้นที่ใกล้เคียงกันระหว่างประเทศจีนตอนใต้และประเทศไทยตอนบน ดังการปรากฏสิ่งต่าง ๆ ที่มีความเหมือนกันทั้งในสองวัฒนธรรม อีกทั้งยังคงสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน

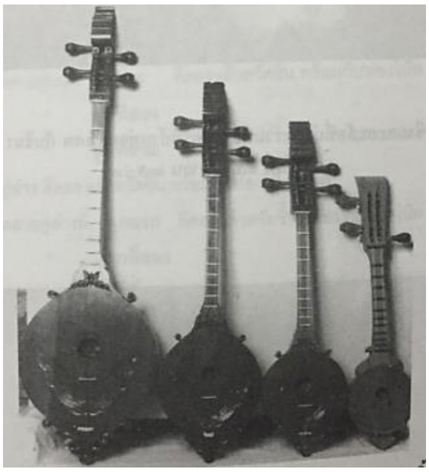
ด้านโครงสร้างของซึงนั้น จัดอยู่ในเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีด ดังที่กลุ่มนิเทศ สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาพะเยาเขต 1 ได้อธิบายไว้ในเอกสารประกอบการจัดการเรียนรู้ดนตรีพื้นบ้านล้านนาว่า

> *เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายที่ใช้วิธีเล่นโดยการดีด สมัยก่อนใช้สายลวดเส้นเล็ก ๆ หรือสายเบรกรถจักรยาน แต่ปัจจุบันนิยมใช้สายกีตาร์แทนซึงของชาวเหนือเป็นพิณแบบสายคู่ มีสาย 4 สาย ตั้งเสียงกันเป็น 2 คู่ โดยแบ่งเป็นคู่สายบนและคู่สายล่าง มีลูกนับแบ่งเป็นช่อง ๆ คล้ายกีตาร์ ซึงมีทั้งขนาดเล็ก ขนาดกลาง ขนาดใหญ่ และยังมีขนาดใหญ่มาก ๆ เรียกกันว่า ซึง-หลวง แต่ที่นิยมเล่นกันทั่วไป มักเล่นเพียง 3 ขนาด ซึ่งใช้เล่นเพื่อให้เสียงประสานและตัดกันในการเล่นเป็นกลุ่มหรือคณะ หรือเล่นบรรเลงเดี่ยว โดยเลือกขนาดที่ชอบของแต่ละบุคคล ซึงแต่ละขนาด ต่างมีสำเนียงเฉพาะตัว มีความไพเราะคนละรูปแบบ*
>
> (สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาพะเยา เขต 1, 2547: 29)

จากข้อความข้างต้น สามารถแบ่งซึงออกเป็น 4 ขนาดคือ ขนาดเล็กหรือเรียกอีกอย่างว่า “ซึงตัด” ขนาดกลาง ขนาดใหญ่ และขนาดใหญ่มาก ๆ หรืออาจเรียกว่า “ซึงหลวง” โดยซึงแต่ละขนาดวัดความใหญ่จากเส้นผ่าศูนย์กลางของกล่องเสียงและความยาวของช่วงคอเครื่องดนตรี ดังคำอธิบายของ วรเชษฐ์ ศรีวงศ์พันธ์ ได้อธิบายไว้ว่า

> *ซึงใหญ่ มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางของตัวซึงประมาณ 12-15 นิ้วช่วงคอซึงยาวประมาณ 18-20 นิ้ว ซึงใหญ่เป็นซึงที่ให้เสียงทุ้มกังวาน มักตั้งเสียงแบบซึงลูกสี่*
>
> *ซึงกลาง มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 10 นิ้ว ช่วงคอซึงยาวประมาณ 15-16 นิ้วเป็นซึงที่ให้เสียงทุ้มปานกลาง ถ้าเล่นเป็นวงจะใช้ควบคุมทำนองหลัก มักตั้งเสียงแบบซึงลูกสาม*
>
> *ซึงเล็กหรือซึงตัดเป็นซึงที่มีขนาดเล็ก เส้นผ่าศูนย์กลางของตัวซึงประมาณ 6-8 นิ้ว ใช้เล่นเพื่อให้เสียงตัดหรือขัดกันกับซึงใหญ่และซึงกลาง*
>
> *นอกจากนี้ ยังมีซึงสามสายและซึงหลวง โดยซึงสามสายคือซึงที่รวมการตั้งเสียงทั้งแบบลูกสามและลูกสี่อยู่ในตัวเดียวกัน ส่วนซึงหลวงคือซึงที่มีขนาดตัวซึงใหญ่มาก ๆ เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 15 นิ้วขึ้นไป*
>
> (วรเชษฐ์ ศรีวงศ์พันธ์, ม.ป.ป: จ)

โดยการแบ่งขนาดพื้นฐานทั่วไปนั้น มักแบ่งออกเป็น 3 ขนาด คือ ซึงเล็ก ซึงกลาง ซึงใหญ่เท่านั้น โดยแต่ละขนาดมีองค์ประกอบของเครื่องดนตรีในลักษณะเดียวกัน คือ ตัวซึง ตาดซึง คอซึง หัวซึงและลูกบิด หย่อง ลูกนับหรือนม หย่องหลัง หลักยึดสายซึง สายซึงและไม้ดีด (สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาพะเยา เขต 1, 2547: 29) ดังตัวอย่างภาพซึงต่อไปนี้



ภาพที่ 186 ซึง 4 ขนาด (หลวง ใหญ่ กลาง เล็ก)

ที่มา: หนังสือคู่มือพื้นฐานประกอบการศึกษาดนตรีพื้นบ้านล้านนา สะล้อ ซอ ซึง (วรเชษฐ์ ศรีวงษ์พันธ์, ม.ป.ป.: จ)

นอกจากนี้ ยังมีความเห็นการเรียกชื่อซึงว่า “พิณ” ในวัฒนธรรมเหนือ ดังที่ปรากฏในจังหวัดน่าน นุชนภา วุฒิ ได้กล่าวไว้ว่า *“ชาวจังหวัดน่านเรียก “ซึง” ว่า “พิณ” แบ่งตามขนาดได้ 3 ขนาด คือ ซึงหลวง ซึงกลางและซึงเล็ก”* (นุชนภา วุฒิ, 2546: 41)

วิธีการบรรเลงของซึงนั้น เริ่มต้นด้วยการเทียบเสียงให้เข้ากัน โดยจะเทียบเสียงให้มีระยะห่างกันเป็นคู่ 3 และคู่ 4 เช่น ซึงขนาดเล็กเทียบเป็นเสียงคู่ 4 (เสียงซอล-เสียงโด) ส่วนซึงขนาดกลางเทียบเป็นเสียงคู่ 3 (เสียงโด-เสียงซอล) และซึงขนาดใหญ่เทียบเป็นเสียงคู่ 4 (เสียงซอล-เสียงโด) โดยซึงนั้นสามารถบรรเลงได้สองลักษณะคือ ลักษณะที่หนึ่งเป็นการบรรเลงคนเดียวหรืออาจจะเรียกว่า “บรรเลงเดี่ยว” และลักษณะที่สองคือการประสมวงกับสะล้อเพื่อประกอบการซอ รวมถึงการประสมกับปี่จุม (เรือนอนุสารสุนทร, 2542: 26) ทั้งนี้ การที่มีซึงใช้หลายขนาดนั้น เพื่อให้เกิดการประสานเสียงของวงที่บรรเลง เพราะซึงแต่ละขนาดต่างมีสำเนียงที่ไพเราะเฉพาะตัวต่างกัน (สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาพะเยา เขต 1, 2547: 29) มีบาร์เสียงทั้งหมด 11 บาร์ มีสายบนและสายล่างอย่างละ 2 สาย (นุชนภา วุฒิ, 2546: 41)

ด้านการประสมวงของซึง ส่วนใหญ่จะใช้ซึงขนาดกลางหรือซึงขนาดใหญ่ผสมกับปี่จุมเป็นการพัฒนาเครื่องดนตรีในระยะที่ 2 หรือซอบะก๋าง จากรายงานวิจัยเรื่องภูมิปัญญาเพลงพื้นบ้านกรณีศึกษาเปรียบเทียบล้านนากับสิบสองปันนา ได้อธิบายไว้ว่า

ในสมัยโบราณนั้น ซอบะก่าง ใช้เฉพาะปี่จุมเท่านั้น สำหรับซอบะก่าง จะนำซึงเข้ามาบรรเลงร่วมกับปี่ โดยคณะซอบางคณะจะไม่ใช้ปี่แม่หรือปี่เก๊า เนื่องจากมีขนาดยาวพกพาลำบากจึงใช้ซึงแทน นอกจากนี้ ยังทำให้มีเสียงดนตรีเพิ่มขึ้นอีกด้วย และเป็นที่นิยมกันเรื่อยมา สำหรับซอในจังหวัดน่านนั้นจะไม่ใช้ปี่จุมประกอบการบรรเลง จะมีเสียงซึงซึ่งเรียกว่า พิณ และสะล้อเท่านั้น (สถาบันวิจัยและพัฒนา, 2539: 54)

โดยการบรรเลงนั้นมีทั้งในรูปแบบการบรรเลงเดี่ยวและการประสมวง ตามที่ บรรณวิทย์ เก่งเรียน ได้อธิบายไว้ว่าสามารถแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะคือ

ลักษณะที่ 1 วงเบญจดุริยางค์ ประกอบด้วย ปี่แม่ ปี่กลาง ปี่ก้อย สะล้อและซึง

ลักษณะที่ 2 วงซึง ประกอบด้วย ซึงใหญ่ ซึงกลางและซึงเล็ก

ลักษณะที่ 3 วงดนตรีล้านนาวงใหญ่ ประกอบด้วย ซึงทั้ง 3 คัน สะล้อ 3 คัน กลองกรับ ขลุ่ย ฉิ่งและปี่จุม (บรรณวิทย์ เก่งเรียน, 2556: 92)

3. พิณ

พิณหรือซุง ในวัฒนธรรมอีสานตอนเหนือ มีลักษณะคล้ายกับซึงทางเหนือและเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดีดที่มีคอยาว โดยพิณสามารถเรียกได้หลายอย่าง เช่น “ซุง”“โตดต่ง” หรือ“พิณโปร่ง” โดยคำว่า “ซุง”เป็นการสร้างเครื่องดีดพิณด้วยไม้ขนุนท่อนเดียว ดังที่ สัญญา สมประสงค์ ได้อธิบายไว้ว่า *“สมัยก่อนไม้ขนุนมีมาก มักจะใช้ทั้งท่อนทำตัวพิณ ชาวอีสานจึงเรียกพิณว่า “ซุง” เพราะปัจจุบันมักจะต่อไม้ช่วงระหว่างตัวเต้าพิณกับคอพิณ และช่วงคอพิณกับหัวพิณ ซึ่งเป็นรูปไม้แกะสลักรูปพญานาคหรือรูปสุพรรณหงส์”* (สัญญา สมประสงค์, 2555: 69) ในขณะที่ วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว อธิบายไว้ว่า “ซุง” เป็นประเภทเครื่องสาย โดยคำว่า “ซุง” เป็นคำที่ชาวพื้นเมืองอีสานใช้เรียกว่า “ต่อยซุง” ที่มาจากจีนตอนใต้ ดังข้อความว่า

ซุง เป็นเครื่องดนตรีหนึ่งของชาวพื้นเมือง เป็นเครื่องสาย โดยใช้ดีดเหมือนกีตาร์ชาวบ้านเรียกว่า ต่อยซุง เสียงของซุงเป็นสื่อในการถ่ายทอดอารมณ์ได้อย่างซาบซึ้ง ซุงเป็นสิ่งประดิษฐ์ของชาวไทยภาคตะวันออกเฉียงเหนือที่มีมานาน ยังไม่มีผู้ใดยืนยันได้ว่ามีประวัติมาอย่างไร

เพียงแต่เล่าต่อ ๆ กันมา ว่า ซุงมาจากตอนใต้ของประเทศจีน จีนเรียกว่า ปิปะ เป็นเครื่องสายชนิดหนึ่งโดยการดีดที่สาย ทำให้เกิดการสั่นสะเทือนและเกิดเสียง เขาใช้ปิปะเข้าเล่นกับดนตรีประเภทอื่น ๆ ได้อย่างดี

(วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว, 2560: 4)

นอกจากนี้ พิณในวัฒนธรรมอีสานสามารถเรียกแตกต่างกันออกไป ดังที่ ปริญญา ปัญญานันท์ ได้อธิบายการเรียกชื่อพิณที่แตกต่างกันไปในแต่ละพื้นที่ไว้ว่า *“ชาวอีสานเอง เรียกชื่อเครื่องดนตรีชนิดนี้แตกต่างกันออกไป เช่น แถบอุบลเรียกว่า “ซุง” ชัยภูมิเรียกว่า “เต่งหรืออีเต่ง” หนองคาย เรียกว่า “ขจับปี่” แต่ชื่อสามัญที่คนทั่วไปใช้เรียกคือ พิณ”* (ปริญญา ปัญญานันท์, 2556: 62) ส่วนคำว่า “โตดต่ง” นั้น เป็นคำที่หมายถึงเสียงพิณที่ชาวอีสานได้ยิน เช่นเดียวกับเสียงแคนที่ชาวอีสานมักได้ยินเสียงว่า “แคนแลนแคน” (คมกริช การินทร์, สัมภาษณ์, 25 ตุลาคม 2560) เช่นเดียวกับความเห็นของ วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว ที่กล่าวไว้ว่า พิณอีสานนั้นมีชื่อเรียกที่แตกต่างกันหลากหลายรูปแบบ เช่นคำว่า หมากจับปี่ หมากโตดโต่งและหมากตับเต่ง เป็นต้น (วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว, 2560: 6)

โดยพิณหรือซุงนั้นมีข้อสันนิษฐานการเกิดเสียงของพิณ อันมีวิวัฒนาการมาจากความตึงของสายธนู หรือมีการขึงสายเป็นรูปคันธนู ใช้ดีดเล่นหรือผูกติดกับหัวว่าวเพื่อให้ลมพัดทำให้เกิดเสียง ส่วนกล่องเสียงนั้นสันนิษฐานว่ามาจาก 2 แนวคิดคือ แนวคิดที่หนึ่งคือ เสียงที่มาจากกระบอกไม้ไผ่ซึ่งมักเป็นของเล่นเด็กชาวภาคอีสาน และแนวคิดที่สองคือ เสียงจากการพาดสายของสายเครือหญ้านางกับหลักยึด 2 ข้างที่พาดลงบนปากหลุมที่ขุดลงไปในดินเพื่อทำหน้าที่ขยายเสียง ใช้วิธีการดีดหรือการตีให้เกิดเสียง เสียงที่ได้จะคล้ายกับเสียงของกลอง (วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว, 2560: 4)

พิณเป็นเครื่องดนตรีที่พบเห็นเล่นกันอยู่ทั่วไปในแถบภาคอีสาน นิยมเล่นอยู่มากมายหลายจังหวัด เช่น มหาสารคาม กาฬสินธุ์ ขอนแก่น อุดรธานี ร้อยเอ็ด และอุบลราชธานี ซึ่งกระจายอยู่ในหลายพื้นที่ โดยพิณเป็นเครื่องดนตรีที่มี 3 สาย ในขณะที่ บรรณวิทย์ เก่งเรียน กล่าวว่า พิณนั้นมีตั้งแต่ 2 สายจนถึง 4 สาย (บรรณวิทย์ เก่งเรียน, 2556; 97) สามารถบรรเลงได้ทั้งการบรรเลงเดี่ยวและการบรรเลงร่วมกับแคน ดังที่ บุษกร สำโรงทองและคณะ ได้อธิบายถึงเครื่องดนตรีพิณอีสานไว้สามารถสรุปได้ว่า พิณอีสานนั้นสร้างขึ้นมาเพื่อความบันเทิงของชาวอีสานมาแต่โบราณ ปัจจุบันรสนิยมความบันเทิงได้พัฒนาตามอย่างวัฒนธรรมตะวันตกที่เข้ามาในสังคมไทย ทำให้เครื่องดนตรี

และวงดนตรีของชาวอีสานมีพัฒนาการอย่างตะวันตกมากขึ้นเรื่อย ๆ โดยเฉพาะ “ซุง” หรือ “พิณโปร่ง” เป็นตัวอย่างเครื่องดนตรีที่เห็นถึงพัฒนาการที่ตามแบบอย่างชาติตะวันตก ไม่ว่าจะเป็นพัฒนาการในการสร้าง “พิณไฟฟ้า” ซึ่งใช้คอนแทค รวมถึงการพัฒนาตามอย่างกีตาร์ (บุษกร สำโรงทองและคณะ, 2551: 4)

วัฒนธรรมเครื่องดนตรีพิณนั้น มีโครงสร้างที่ทำด้วยไม้ มีกล่องเสียงเป็นรูปสี่เหลี่ยมหรือลักษณะคล้ายรูปใบไม้ ตอนปลายเครื่องทำเป็นลวดลายหัวพญานาค ตามที่ บรรณวิทย์ เก่งเรียน อธิบายโครงสร้างพิณไว้ว่า

> *พิณเป็นเครื่องดีดทำด้วยไม้ กล่องเสียงเป็นรูปสี่เหลี่ยมมนหรือคล้ายใบไม้ กว้างประมาณ 25 เซนติเมตร ยาวประมาณ 30-35 เซนติเมตร หนาราว 7-10 เซนติเมตร มีช่องเสียงตรงกลางด้านหน้า คันพิณยาวประมาณ 40-50 เซนติเมตร ตอนปลายทำเป็นลวดลายหัวพญานาค ใช้สายลวด 2-4 สาย บางครั้งใช้ 2 คู่ มีนมแบ่งเสียงใช้ดีดด้วยแผ่นเขาบาง ๆ*
>
> (บรรณวิทย์ เก่งเรียน, 2556: 97)

นอกจากนี้ สัญญา สมประสงค์ จากการวิจัยเรื่องการศึกษาการทำเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน กรณีศึกษาหมู่บ้านท่าเรือ ได้อธิบายโครงสร้างของพิณดังนี้

> *1. ตัวพิณ เป็นส่วนที่ทำด้วยไม้ชิ้นเดียวกันตลอดทั้งตัว ช่างนิยมทำตัวพิณด้วยไม้ขนุน เนื่องจากไม้ขนุนเป็นไม้ที่ขุดเจาะ บากได้ง่าย ตกแต่งแล้วสีสวยงาม*
>
> *2. ลูกบิด การทำพิณจะใช้ลูกบิด 2 อย่าง คือ ลูกบิดไม้ลักษณะปลายกลมเกลียวสอดเข้าไปในรูบนปลายคันทวน ส่วนท้ายที่มือจับเป็นรูปเหลี่ยมเพื่อให้กระชับมือและหมุนได้ง่าย*
>
> *3. สายพิณ ปัจจุบันใช้สายกีตาร์แทนสายเบรกรถจักรยานเพราะหาซื้อง่าย และมีคุณภาพดี ให้เสียงไพเราะ ดังกังวานและเวลาดีดจะไม่เจ็บมือเหมือนสายเบรกรถจักรยาน*

4. หย่องรองสายหรือหมอนรองสาย สมัยก่อนใช้หย่องหรือหมอนมักมีปัญหาเสียงไม่ดังเต็มที่หรือเสียงอาจจะดังแต่ไม่สดใสกังวาน ปัจจุบันจึงใช้หย่องหรือหมอนที่ทำด้วยอลูมิเนียมทำให้แก้ปัญหาดังกล่าวได้

5. ขั้นเสียง ในสมัยก่อนช่างผู้ผลิตพิณ ใช้ติวไม้ไผ่ (ส่วนผิวด้านนอกของลำไม้ไผ่) ขนาดประมาณ 1 นิ้ว ถึง 1 นิ้วครึ่ง ติดบนคานพิณด้วยขี้สูด สามารถเคลื่อนย้ายหาตำแหน่งเสียงที่ถูกต้องได้ ปัจจุบันขั้นเสียงพิณจะติดอย่างถาวร โดยใช้ทองเหลืองเส้นเล็ก ๆ แทนติวไม้ไผ่แบบเก่า เพราะมีความคงทนไม่สึกกร่อนง่ายและไม่เป็นสนิม

6. หัวพญานาค สัญลักษณ์ของเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน นิยมใช้ไม้ขนุน เพราะเป็นไม้เนื้ออ่อน นำมาแกะลักษณะเป็นหัวพญานาค แล้วนำมาประดับส่วนหัวของคอพิณ ซึ่งชาวอีสานมีความเชื่อว่าเป็นเทพเจ้าที่มีอิทธิฤทธิ์ มีความศักดิ์สิทธิ์ คอยปกป้องคุ้มครอง รักษาให้ร่มเย็นเป็นสุข มีความเจริญรุ่งเรือง อุดมสมบูรณ์ (สัญญา สมประสงค์, 2555: 69-70)

โดยรูปแบบตัวพิณหรือเต้าพิณนั้น อาจมีรูปทรงที่ต่างกันออกไป เช่น รูปทรงใบโพธิ์ รูปทรงใบไม้และรูปทรงสี่เหลี่ยม ซึ่งเป็นการจำแนกเครื่องดนตรีพิณตามลักษณะเช่น จำนวนสายที่มีตั้งแต่ 2 สายจนถึง 4 สายและจำนวนคอที่มี 1 คอและ 2 คอ รวมถึงเครื่องดนตรีแบบดั้งเดิม แบบไฟฟ้าและรูปแบบผสมระหว่างแบบดั้งเดิม (พิณโปร่ง) กับแบบไฟฟ้า ดังตัวอย่างภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 187 พิณโปร่งสามสายรูปทรงใบโพธิ์ (ด้านหน้า)
ที่มา: ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.คมกริช การินทร์ บันทึกภาพวันที่ 25 ตุลาคม 2560



ภาพที่ 188 พิณโปร่งสามสายรูปทรงใบโพธิ์ (ด้านหลัง)
ที่มา: ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.คมกริช การินทร์ บันทึกภาพวันที่ 25 ตุลาคม 2560



ภาพที่ 189 พิณโปร่งสามสายรูปทรงใบไม้แบบดั้งเดิม
ที่มา: เอกสารประกอบการสอน รายวิชาทักษะดนตรีพื้นบ้าน 2 การบรรเลงพิณลายใหญ่ (วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว, 2560: 8)



ภาพที่ 190 พิณโปร่งสามสายรูปทรงสี่เหลี่ยมแบบดั้งเดิม
ที่มา: เอกสารประกอบการสอน รายวิชาทักษะดนตรีพื้นบ้าน 2 การบรรเลงพิณลายใหญ่ (วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว, 2560: 8)



ภาพที่ 191 พิณไฟฟ้าสองสายรูปทรงใบโพธิ์ของอาจารย์ทองใส ทับถนน จังหวัดอุบลราชธานี
ที่มา: เอกสารประกอบการสอน รายวิชาทักษะดนตรีพื้นบ้าน 2 การบรรเลงพิณลายใหญ่
(วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว, 2560: 9)



ภาพที่ 192 พิณไฟฟ้าสามสายของอาจารย์บุญมา เขาวง จังหวัดกาฬสินธุ์
ที่มา: เอกสารประกอบการสอน รายวิชาทักษะดนตรีพื้นบ้าน 2 การบรรเลงพิณลายใหญ่
(วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว, 2560: 9)



ภาพที่ 193 พิณไฟฟ้าสองหัว
ที่มา: เอกสารประกอบการสอน รายวิชาทักษะดนตรีพื้นบ้าน 2 การบรรเลงพิณลายใหญ่
(วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว, 2560: 10)



ภาพที่ 194 พิณโปร่งไฟฟ้าสามสายติดคอนแทคใต้หย่อง
ที่มา: เอกสารประกอบการสอน รายวิชาทักษะดนตรีพื้นบ้าน 2 การบรรเลงพิณลายใหญ่
(วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว, 2560: 11)

โดยพิณแต่ละขนาดมีวิธีการเทียบเสียงต่างกันไปคือ พิณสองสายตั้งเสียงเป็นคู่ 4 หรือคู่ 5 เสียงลาและเสียงมี (A-E) พิณสามตั้งเสียงเป็นขั้นเสียงมี เสียงลาและเสียงมี (E-A-E) และพิณสี่สายขึ้นสายเป็น 2 คู่ โดยให้ 2 สายแรกเป็นเสียงลา (A) และ 2 สายเอกเป็นเสียงมี (E) (บรรณวิทย์ เก่งเรียน, 2556: 97) ส่วนการประสมวงของพิณนั้นสามารถทำได้ 4 ลักษณะคือ การบรรเลงเดี่ยว การบรรเลงร่วมกับแคนและเครื่องจังหวะ การบรรเลงในวงโปงลาง และการบรรเลงประกอบหมอลำในลำเพลิน (บรรณวิทย์ เก่งเรียน, 2556: 97)

จากข้อมูลเครื่องดนตรีตระกูลพิณของไทยที่ยังตกทอดมาจากอดีตนั้น ปัจจุบันยังพบเครื่องดนตรีพิณที่มีการใช้งานอยู่สองกลุ่มคือ กลุ่มที่มีลักษณะเดียวกับพิณน้ำเต้าและกลุ่มที่มีลักษณะเป็นเครื่องดีดคอยาว โดยเครื่องดนตรีทั้ง 2 ลักษณะนี้ มีเพียงเครื่องดนตรีกระจับปี่เพียงเครื่องเดียวที่ยังคงใช้บรรเลงในวงดนตรีแบบแผนของไทย โดยการนำไปร่วมกับวงมโหรีเครื่องสี่และวงมโหรีเครื่องหก ส่วนเครื่องดีดชิ้นอื่น ๆ นั้นเป็นเครื่องดีดที่ปรากฏในวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคเหนือและภาคอีสาน ฉะนั้น สามารถสรุปรูปแบบการจำแนกประเภทเครื่องดนตรีตระกูลพิณของไทยได้ดังตารางต่อไปนี้

ลำดับ	ชื่อเครื่องดนตรี	ลักษณะและประเภทเครื่องดนตรี
1	พิณน้ำเต้า พิณกระแสมูย พิณกระแสเดียว พิณสายเดียว	resonated bow, unfretted
2	พิณเปี๊ยะทุกขนาด	
3	กระจับปี่ (ดนตรีแบบแผน)	long neck plucked lute, fretted, flat-backed
4	กระจับปี่ (ผู้ไทย)	
5	ซึง	
6	พิณ	

ตารางที่ 15 ตารางสรุปการจำแนกประเภทเครื่องดนตรีตระกูลพิณของไทย

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

การศึกษาเรื่องเครื่องดนตรีตระกูลพิณทั้งอินเดียและไทยนี้ นอกจากจะเชื่อมโยงเครือญาติของเครื่องดนตรีแล้ว ยังจะสามารถอธิบายลักษณะสังคมและวัฒนธรรมที่มีการไหลเวียนเชื่อมโยงวัฒนธรรมกันผ่านผลงานทางดนตรี เครื่องดนตรี จนนำไปสู่บทบาททางดนตรีที่ปรากฏในวิถีชีวิตของคนในสังคมได้เป็นอย่างดี อันเป็นผลสืบเนื่องจากอิทธิพลทางศาสนาและความเชื่อที่วิวัฒนาการและแพร่กระจายในพื้นที่อินเดียสู่พื้นที่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยหนึ่งในประเด็นหลักของข้อมูลนี้คือประเด็นด้านการเรียกชื่อเครื่องดนตรี เช่น คำว่า “พิณ” และ “วีณา” ที่อยู่บนหลักพื้นฐานทางภาษาบาลีสันสกฤต ซึ่งเป็นภาษาที่พระพุทธเจ้าใช้ในการประกาศพระศาสนา อีกทั้ง การถูกนำมาใช้ในการบันทึกหลักคำสอนเป็นลายลักษณ์อักษรในเวลาต่อมา จึงเป็นฐานทางภาษาของคนในแถบนี้มาช้านาน ส่งผลให้พบชื่อเครื่องดนตรีในลักษณะเดียวกัน

โดยนัยแห่งคำว่า พิณ (been หรือ bin) และ วีณา (vina หรือ veena) นั้น เป็นเครื่องดนตรีที่มีสายเป็นส่วนประกอบ แต่ในรายละเอียดนั้นแยกไปตามแต่ละสังคมวัฒนธรรมและพัฒนาการทางดนตรี เช่น ในวัฒนธรรมอินเดีย คำว่า bin หรือ been ปรากฏในวัฒนธรรมอินเดียเหนือหรือดนตรีฮินดูสถานเป็นหลัก ส่วนคำว่า วีณา เป็นคำที่ใช้ในวัฒนธรรมอินเดียใต้ ทั้งนี้ การแบ่งแยกระหว่างวัฒนธรรมเหนือและใต้นั้น เป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในช่วงหลังพระเวทมาแล้ว ซึ่งก็เป็นผลที่เกิดจาก

การแบ่งกันระหว่างศาสนาฮินดูเดิมกับศาสนาอิสลามที่เข้ามา ดนตรีจึงแบ่งตามอิทธิพลของศาสนาด้วย ซึ่งไทยเองใช้คำว่า "พิณ" เป็นคำหลักในการเรียกหรือสื่อสารถึงเครื่องดนตรีประเภทดีด ส่วนคำว่า วีณา ในสังคมไทยนั้น พบเพียงการใช้ในภาษาบาลีเท่านั้น ดังที่พบการใช้คำว่า "วีณา" ในพระไตรปิฎก โดยทั้งสองคำนี้มีการแยกและขยายเครื่องดนตรีในกลุ่มพิณและวีณาแตกต่างกันไป สามารถสรุปประเภทเครื่องดนตรีตระกูลพิณได้ดังนี้

เครื่องดนตรีพิณและวีณาของอินเดีย 5 ลักษณะ คือ (1) resonated bow ในลักษณะไม่มีนม (2) bow harp หรือ arched harp (3) stick zither (ทั้งที่มีนม (fretted) และไม่มีนม (unfretted)) (4) plucked lute (มีทั้งแบบคอสั้นและคอยาว โดยทั้งสองแบบนี้มีกล่องเสียงเป็นลักษณะหลังกลม (round backed) และ (5) gatra vina ซึ่งวีณาในลักษณะสุดท้าย ปรากฏการใช้คำว่าวีณา ที่หมายถึงการขับร้อง ในขณะที่เครื่องดนตรีตระกูลพิณไทยนั้นพบ 2 ลักษณะคือ ประเภท resonated bow และประเภท plucked lute ลักษณะคอสั้น กล่องเสียงด้านหลังแบน (round-backed) ดังตารางสรุปต่อไปนี้

ประเภทเครื่องดนตรีตระกูลพิณอินเดีย (ยุคดั้งเดิมจนถึงยุคกลาง)	**ประเภทเครื่องดนตรีตระกูลพิณไทย (รูปแบบตามข้อสันนิษฐานอดีตจนถึงปัจจุบัน)**
1. bow harp หรือ arched harp 2. stick zither (fretted-unfretted) 3. resonated bow (unfretted) 4. plucked lute ทั้งคอสั้นและคอยาว ประเภทมีนมและไม่มีนม (fretted-unfretted) ประเภทหลังกลม (round-backed) 5. gatra vina (การขับร้อง)	1. resonated bow ประเภทไม่มีนม (unfretted) 2. plucked lute แบบคอยาว ประเภทมีนม (fretted) ประเภทหลังแบน (flat-backed)

ตารางที่ 16 ตารางสรุปประเภทเครื่องดนตรีตระกูลพิณอินเดียและไทย

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

3.3 พิณในพระไตรปิฎก

เรื่องราวพิณเป็นหนึ่งเรื่องราวที่สำคัญ ดังที่ปรากฏในหลักธรรมคำสอนแห่งพระพุทธศาสนา เช่น ตอนนิมิตพระอินทร์ดีดพิณสามสายแห่งพุทธประวัติ อันเป็นเรื่องราวที่เปรียบเทียบความเพียรเหมือนดั่งสายพิณ ของผู้ปฏิบัติเพื่อมุ่งสู่ทางดับทุกข์ ฉะนั้น อีกในมุมหนึ่ง อาจกล่าวได้ว่าเราได้เรียนรู้เรื่องราวทางสายกลางโดยผ่านเครื่องดนตรีพิณ รวมทั้งการแสดงบทบาทและคุณค่าของเครื่องดนตรีพิณในหลาย ๆ ตอน เช่น การบรรเลงพิณถวายแด่พระพุทธเจ้า การบรรเลงพิณของเหล่าเทวดาอันแสดงถึงความเป็นทิพย์วิมานแห่งสรวงสวรรค์ การบรรเลงพิณในลักษณะเป็นเครื่องมือวิเศษ และการบรรเลงพิณในลักษณะความบันเทิงของผู้มีฐานันดรสูงศักดิ์ดั่งกษัตริย์ เหล่านี้เป็นต้น ดังที่ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ได้อธิบายไว้ว่า *“วิธีการนำเสนอเรื่องราวในพระไตรปิฎกที่สะท้อนภาพของสังคมวัฒนธรรม ตลอดทั้งวิถีชีวิตของคนในอดีต ดังนั้น การศึกษาเรื่องพิณนี้ จึงเป็นการมองพระไตรปิฎกในฐานะเป็นงานวรรณกรรมที่สะท้อนภาพเรื่องราวเกี่ยวข้องกับการดนตรีในอดีต”* (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2560: 217) จึงเป็นที่มาของการค้นคว้าเรื่องราวพิณจากพระไตรปิฎกที่ถูกกล่าวถึง อันมีพิณเป็นส่วนประกอบในการอธิบาย

ทั้งนี้ ผู้วิจัยทำการศึกษาเรื่องราวพิณจากพระไตรปิฎกฉบับบาลีอักษรไทยและพระไตรปิฎกภาษาไทยฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย จำนวน 45 เล่ม โดยแบ่งออก 3 ส่วนคือ ส่วนที่ 1 พระวินัยปิฎก ส่วนที่ 2 พระสุตตันตปิฎกหรือพระสูตร และส่วนที่ 3 พระอภิธรรมปิฎก โดยใช้อักษรย่อชื่อคัมภีร์ที่ปรากฏในวิทยานิพนธ์เรียงตามลำดับคัมภีร์ดังนี้

พระวินัยปิฎก

วิ.ม. (บาลี)	วินยปิฎก มหาวคฺคปาลิ
วิ.ม. (ไทย)	วินยปิฎก มหาวรรค

พระสุตตันตปิฎก

ที.ม. (บาลี)	สุตฺตนฺตปิฎก ทีฆนิกาย มหาวคฺคปาลิ
ที.ม. (ไทย)	สุตตันตปิฎก ทีฆนิกาย มหาวรรค
สํ.ส. (บาลี)	สุตฺตนฺตปิฎก สํยุตฺตนิกาย สคาถวคฺคปาลิ
สํ.ส. (ไทย)	สุตตันตปิฎก สังยุตตนิกาย สคาถวรรค

สํ.สฬา. (บาลี)	สุตฺตนฺตปิฏก สํยุตฺตนิกาย สฬายตนวคฺคปาลิ
สํ.สฬา. (ไทย)	สุตตันตปิฎก สังยุตตนิกาย สฬายตนวรรค
องฺ.ปญฺจก. (บาลี)	สุตฺตนฺตปิฏก องฺคุตฺตรนิกาย ปญฺจกนิปาตปาลิ
องฺ.ปญฺจก. (ไทย)	สุตตันตปิฎก อังคุตตรนิกาย ปัญจกนิบาต
ขุ.ขุ. (บาลี)	สุตฺตนฺตปิฏก ขุทฺทกนิกาย ขุทฺทกปาฐปาลิ
ขุ.ขุ. (ไทย)	สุตตันตปิฎก ขุททกนิกาย ขุททกปาฐะ
ขุ.เปต. (บาลี)	สุตฺตนฺตปิฏก ขุทฺทกนิกาย เปตวตฺถุปาลิ
ขุ.เปต. (ไทย)	สุตตันตปิฎก ขุททกนิกาย เปตวัตถุ
ขุ.ชา. (บาลี)	สุตฺตนฺตปิฏก ขุทฺทกนิกาย ชาตกปาลิ
ขุ.ชา. (ไทย)	สุตตันตปิฎก ขุททกนิกาย ชาดก
ขุ.ม. (บาลี)	สุตฺตนฺตปิฏก ขุทฺทกนิกาย มหานิทฺเทสปาลิ
ขุ.ม. (ไทย)	สุตตันตปิฎก ขุททกนิกาย มหานิทเทส
ขุ.จู. (บาลี)	สุตฺตนฺตปิฏก ขุทฺทกนิกาย จูฬนิทฺเทสปาลิ
ขุ.จู. (ไทย)	สุตตันตปิฎก ขุททกนิกาย จูฬนิทเทส
ขุ.อป. (บาลี)	สุตฺตนฺตปิฏก ขุทฺทกนิกาย อปทานปาลิ
ขุ.อป. (ไทย)	สุตตันตปิฎก ขุททกนิกาย อปทาน

พบว่าเรื่องราวพิณที่ปรากฏในส่วนพระวินัยปิฎกมีจำนวน 4 เรื่องและปรากฏในส่วนพระสุตตันตปิฎกจำนวน 43 เรื่อง ส่วนพระอภิธรรมปิฎกนั้นไม่ปรากฏข้อมูล ดังตารางสรุปข้อมูลเรื่องราวพิณในพระไตรปิฎกต่อไปนี้

พระไตรปิฎก	เรื่อง
พระไตรปิฎก เล่มที่ 4 พระวินัยปิฎก เล่มที่ 4 มหาวรรค ภาค 1	**ปัพพัชชากถา** ว่าด้วยการบรรพชา เรื่องสกุลบุตร

ตารางที่ 17 สรุปข้อมูลพิณที่ปรากฏในพระไตรปิฎก เล่มที่ 4 มหาวรรค ภาค 1

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

พระไตรปิฎก	เรื่อง
พระไตรปิฎก เล่มที่ 5 พระวินัยปิฎก เล่มที่ 5 มหาวรรค ภาค 2	**จัมมขันธกะ โสณโกฬิวิสวัตถุ** ว่าด้วยบุตรเศรษฐีชื่อโสณโกฬิวิสะ เรื่องทรงเปรียบเทียบความเพียรกับสายพิณ
	จัมมขันธกะ รวมเรื่องที่มีในจัมมขันธกะ
	โกสัมพิกขันธกะ ทีฆาวุวัตถุ ว่าด้วยทีฆาวุกุมาร

ตารางที่ 18 สรุปข้อมูลพิณที่ปรากฏในพระไตรปิฎก เล่มที่ 5 มหาวรรค ภาค 2

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

พระไตรปิฎก	เรื่อง
พระไตรปิฎกเล่มที่ 10 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 2 ทีฆนิกาย มหาวรรค	**มหาปรินิพพานสูตร** ว่าด้วยมหาปรินิพพาน ทรงแสดงมหาสุทัสสนสูตร
	มหาสุทัสสนสูตร ว่าด้วยพระเจ้าจักรพรรดิพระนามว่ามหาสุทัสสนะ
	สักกปัญหสูตร ว่าด้วยปัญหาของท้าวสักกะ

ตารางที่ 19 สรุปข้อมูลพิณที่ปรากฏในพระไตรปิฎก เล่มที่ 10

พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 2 ทีฆนิกาย มหาวรรค

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

พระไตรปิฎก	เรื่อง
พระไตรปิฎก เล่มที่ 15 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 7 สังยุตตนิกาย สคาถวรรค	**มารสังยุต** โคธิกสูตร ว่าด้วยพระโคธิกะ

ตารางที่ 20 สรุปข้อมูลพิณที่ปรากฏในพระไตรปิฎก เล่มที่ 15

พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 7 สังยุตตนิกาย สคาถวรรค

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

พระไตรปิฎก	เรื่อง
พระไตรปิฎก เล่มที่ 18 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 10 สังยุตตนิกาย สฬายตนวรรค	**จตุตถปัณณาสก์** อาสีวิสวรรค วีโณปมสูตร

ตารางที่ 21 สรุปข้อมูลพิณที่ปรากฏในพระไตรปิฎก เล่มที่ 18

พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 10 สังยุตตนิกาย สฬายตนวรรค

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

พระไตรปิฎก	เรื่อง
พระไตรปิฎก เล่มที่ 22 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 14 อังคุตตรนิกาย ปัญจก-ฉักกนิบาต	**อนุตตริยสูตร**
	ทุติยปัณณาสก์ ว่าด้วยโสณสูตร
	หัตถิสารีปุตตสูตร ว่าด้วยท่านพระจิตตหัตถิสารีบุตร

ตารางที่ 22 สรุปข้อมูลพิณที่ปรากฏในพระไตรปิฎก เล่มที่ 22

พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 14 อังคุตตรนิกาย ปัญจก-ฉักกนิบาต

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

พระไตรปิฎก	เรื่อง
พระไตรปิฎก เล่มที่ 25 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 17 ขุททกนิกาย ขุททกปาฐะ-ธรรมบท-อุทาน-อิติวุตตกะ- สุตตนิบาต	**ปธานสูตร** ว่าด้วยความเพียรอย่างเด็ดเดี่ยว

ตารางที่ 23 สรุปข้อมูลพิณที่ปรากฏในพระไตรปิฎก เล่มที่ 25
พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 17 ขุททกนิกาย ขุททกปาฐะ-ธรรมบท-อุทาน-อิติวุตตกะ-สุตตนิบาต
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

พระไตรปิฎก	เรื่อง
พระไตรปิฎก เล่มที่ 26 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 18 ขุททกนิกาย วิมาน-เปตวัตถุ เถร-เถรีคาถา	**คุตติลวิมาน** ว่าด้วยวิมานที่คุตติลาจารย์เคยไปเยี่ยม **วัตถุตตมทายิกาวิมาน** ว่าด้วยวิมานที่เกิดแก่หญิงผู้ถวายผ้าเนื้อดีเยี่ยม
	เปสวตีวิมาน ว่าด้วยวิมานที่เกิดขึ้นแก่หญิงชื่อเปสวดีที่สร้างบุญกุศลในชาติปางก่อน
	กักกฏกรสทายกวิมาน ว่าด้วยวิมานที่เกิดขึ้นแก่คนเฝ้านาผู้ถวายแกงปู
	ทวารปาลวิมาน ว่าด้วยวิมานที่เกิดขึ้นแก่คนเฝ้าประตูผู้ชักชวนคนทำบุญ

	ปฐมกรณียวิมาน ว่าด้วยวิมานที่เกิดขึ้นแก่อุบาสกผู้รู้กิจที่ควรทำเรื่องที่ 1
	ทุติยกรณียวิมาน ว่าด้วยวิมานที่เกิดขึ้นแก่อุบาสกผู้รู้กิจที่ ควรทำ เรื่องที่ 2
	ปฐมสูจิวิมาน ว่าด้วยวิมานที่เกิดขึ้นแก่บุรุษผู้ถวายเข็มเรื่องที่ 1
	ทุตยสูจิวิมาน ว่าด้วยวิมานที่เกิดขึ้นแก่บุรุษผู้ถวายเข็มเรื่องที่ 2
	มหารถวิมาน ว่าด้วยวิมานที่รถทิพย์คันใหญ่เป็นพาหนะเกิดขึ้นแก่คนเลี้ยงโค
	ผลทายกวิมาน ว่าด้วยวิมานที่เกิดขึ้นแก่บุรุษผู้ถวายมะม่วง 4 ผล
	ปฐมกุณฑลีวิมาน ว่าด้วยวิมานที่เกิดขึ้นแก่บุรุษผู้บำรุงพระสงฆ์ เรื่องที่ 1
	ทุติยกุณฑลีวิมาน ว่าด้วยวิมานที่เกิดขึ้นแก่บุรุษผู้บำรุงพระสงฆ์ เรื่องที่ 2

	มณิถูณวิมาน ว่าด้วยวิมานแก้วมณีที่เกิดขึ้นแก่บุรุษผู้ปลูกต้นไม้ให้ร่มรื่น
	อัมพวิมาน ว่าด้วยวิมานที่เกิดขึ้นแก่บุรุษผู้รับจ้างรดน้ำต้นมะม่วง
	โคปาลวิมาน ว่าด้วยวิมานที่เกิดขึ้นแก่คนเลี้ยงโคผู้ถวายขนมแด่ภิกษุ
	กัณฐกวิมาน ว่าด้วยวิมานที่เกิดขึ้นแก่ม้ากัณฐกะ
	สุนิกขิตตวิมาน ว่าด้วยวิมานที่เกิดขึ้นแก่อุบาสกผู้จัดดอกไม้ให้เป็นระเบียบอยู่หน้าสถูป
	ลกุณฏกภัททิยเถรคาถา ภาษิตของพระลกุณฑกภัททิยเถระ
	เตรสกนิบาต ภาษิตของโสณโกฬิวิสเถระ

ตารางที่ 24 สรุปข้อมูลพิณที่ปรากฏในพระไตรปิฎก เล่มที่ 26

พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 18 ขุททกนิกาย วิมาน-เปตวัตถุ เถร-เถรีคาถา

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

พระไตรปิฎก	เรื่อง
พระไตรปิฎก เล่มที่ 27 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 19 ขุททกนิกาย ชาดก ภาค 1	**อัณฑภูตชาดก** ว่าด้วยการไว้ใจภรรยาที่เลี้ยงมาตั้งแต่เกิด
	วีณาถูณชาดก ว่าด้วยชายค่อมนอนขดเหมือนคันพิณ
	คุตติลชาดก ว่าด้วยคุตติลโพธิสัตว์
	สุสันธีชาดก ว่าด้วยพระนางสุสันธี
	มหากปิชาดก ว่าด้วยพญาลิงโพธิสัตว์

ตารางที่ 25 สรุปข้อมูลพิณที่ปรากฏในพระไตรปิฎก เล่มที่ 27
พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 19 ขุททกนิกาย ชาดก ภาค 1

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

พระไตรปิฎก	เรื่อง
พระไตรปิฎก เล่มที่ 28 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 20 ขุททกนิกาย ชาดก ภาค 2	**มหาชนกชาดก** ว่าด้วยพระมหาชนกทรงบำเพ็ญวิริยบารมี
	มโหสธชาดก ว่าด้วยพระมโหสธบัณฑิตทรงบำเพ็ญปัญญาบารมี
	วิธุรชาดก ว่าด้วยวิธุรบัณฑิตบำเพ็ญปัญญาบารมี มณิกัณฑ์ ตอนว่าด้วยอานุภาพแก้วมณี

	เวสสันดรชาดก ว่าด้วยพระเจ้าเวสสันดรทรงบำเพ็ญบารมีชาติสุดท้าย กัณฑ์มหาราช

ตารางที่ 26 สรุปข้อมูลพิณที่ปรากฏในพระไตรปิฎก เล่มที่ 28

พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 20 ขุททกนิกาย ชาดก ภาค 2

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

พระไตรปิฎก	เรื่อง
พระไตรปิฎก เล่มที่ 29 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 21 ขุททกนิกาย มหานิทเทส	**ตุวฏกสุตตนิทเทศ อธิบายตุวฏกสูตร** ว่าด้วยการเล่น 2 อย่าง

ตารางที่ 27 สรุปข้อมูลพิณที่ปรากฏในพระไตรปิฎก เล่มที่ 29

พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 21 ขุททกนิกาย มหานิทเทส

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

พระไตรปิฎก	เรื่อง
พระไตรปิฎกเล่มที่ 30 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 22 ขุททกนิกาย จูฬนิทเทส	**ขัคควิสาณสุตตนิทเทส ปฐมวรรค** ว่าด้วยการเล่น 2 อย่าง

ตารางที่ 28 สรุปข้อมูลพิณที่ปรากฏในพระไตรปิฎก เล่มที่ 30

พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 22 ขุททกนิกาย จูฬนิทเทส

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

พระไตรปิฎก	เรื่อง
พระไตรปิฎก เล่มที่ 32 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 24 ขุททกนิกาย อปทาน ภาค 1	**พุทธวรรค หมวดว่าด้วยพระพุทธเจ้า** **เป็นต้นพุทธาปทาน** พระประวัติในอดีตชาติของพระพุทธเจ้า

ตารางที่ 29 สรุปข้อมูลพิณที่ปรากฏในพระไตรปิฎก เล่มที่ 32
พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 24 ขุททกนิกาย อปทาน ภาค 1
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

พระไตรปิฎก	เรื่อง
พระไตรปิฎก เล่มที่ 33 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 25 ขุททกนิกาย อปทาน ภาค 2 พุทธวังสะ จริยาปิฎก	**ปาฏิหีรสัญญกเถราปทาน** ประวัติในอดีตชาติของ พระปาฏิหีรสัญญกเถระ
	อุกกาสติกเถราปทาน ประวัติในอดีตชาติของ พระอุกกาสติกเถระ
	สุเมธกถา ว่าด้วยสุเมธดาบส

ตารางที่ 30 สรุปข้อมูลพิณที่ปรากฏในพระไตรปิฎก เล่มที่ 33
พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 25 ขุททกนิกาย อปทาน ภาค 2 พุทธวังสะ จริยาปิฎก
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

โดยมีรายละเอียดจากเรื่องราวต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

พระไตรปิฎกเล่มที่ 4 พระวินัยปิฎกเล่มที่ 4 มหาวรรค ภาค 1

พระไตรปิฎกเล่มที่ 4 นี้ พบคำว่า “พิณ” เพียงหนึ่งเรื่องเท่านั้น คือ เรื่องสกุลบุตรในปัพพัชชากถา ว่าด้วยการบรรพชาดังมีเรื่องราวต่อไปนี้

เรื่องสกุลบุตร

เรื่องสกุลบุตรนั้น มีลูกเศรษฐีชื่อ “ยสะ” เป็นผู้มีความเพรียบพร้อมทุกประการ บิดาสร้างปราสาทไว้ทั้ง 3 ฤดู คือ ฤดูหนาว ฤดูร้อน ฤดูฝน พร้อมกับการบำรุงบำเรอด้วยกามคุณ 5 อย่างสุขสำราญ จนกระทั่งในคืนวันหนึ่ง ยสกุลบุตรได้หลับก่อนบริวารทั้งหลาย จึงทำให้ยสะตื่นขึ้นก่อนใคร เมื่อตื่นขึ้นจึงเห็นภาพที่ปรากฏแก่สายตาอย่างที่ไม่เคยเห็นมาก่อน ในอากัปกิริยาที่ไม่สำรวมของเหล่าบรรดาบริวารและนางบำเรอทั้งหลาย เช่น พิณตกอยู่บริเวณรักแร้หรือบริเวณอก บางคนนอนน้ำลายไหล เป็นต้น จึงทำให้ยสกุลบุตรเกิดความเข้าใจในความสับสนวุ่นวายของมนุษย์ รู้สึกเบื่อหน่ายในชีวิต จึงคิดอยากออกบวชเพื่อปฏิบัติตนให้หลุดพ้นจากความวุ่นวาย ดังปรากฏคำบาลีภาษาไทยและข้อความในพระวินัยปิฎกเล่มที่ 4 มหาวรรค ภาค 1 ดังข้อความว่า

สมัยนั้น ในกรุงพาราณสี มีกุลบุตรชื่อยสะเป็นลูกเศรษฐีเป็นผู้สุขุมาลชาติ ยสกุลบุตรนั้นมีปราสาท 3 หลังคือ หลังหนึ่งสำหรับฤดูหนาว หลังหนึ่งสำหรับฤดูร้อน หลังหนึ่งสำหรับฤดูฝน ยสกุลบุตรได้รับการบำเรอด้วยดนตรีไม่มีบุรุษเจือปน ตลอด 4 เดือน อยู่บนปราสาทฤดูฝน ไม่ลงมายังปราสาทชั้นล่าง คืนวันหนึ่งเมื่อยสกุลบุตรได้รับการบำเรออิ่มเอมเพียบพร้อมด้วยกามคุณ 5 ได้หลับไปก่อน ฝ่ายบริวารชนได้หลับภายหลัง ตะเกียงน้ำมันถูกจุดสว่างทั้งคืน คืนนั้นยสกุลบุตรตื่นขึ้นก่อน เห็นบริวารชนของตนกำลังหลับ บางนางมีพิณอยู่ใกล้รักแร้ บางนางมีตะโพนอยู่ข้างคอ บางนางมีโปงมางอยู่ที่อก บางนางสยายผม บางนางน้ำลายไหล บางนางละเมอเพ้อไปต่างๆ ปรากฏดุจป่าช้าผีดิบ เพราะได้เห็นโทษจึงปรากฏแก่ยสกุลบุตร จิตตั้งอยู่ในความเบื่อหน่าย ยสกุลบุตรจึงเปล่งอุทานขึ้นในขณะนั้นว่า “ท่านผู้เจริญ ที่นี่วุ่นวายหนอ ท่านผู้เจริญที่นี่ขัดข้องหนอ”

(วิ.ม. (ไทย) 4/25/31)

อถโข ยโส กุลปุตฺโต ปฏิกจฺเจว ปพุชฺฌิตฺวา อทฺทส
สกํ ปริชนํ สุปนฺตํ อญฺิสฺสา กจฺเฉ วีณํ อญฺิสฺสา กณฺเฐ มุทิงฺคํ [1]
อญฺิสฺสา อุเร อาลมฺพรํ อญฺ วิเกสิกํ อญฺวิเขฬิกํ อญฺา วิปฺปลปนฺติโย

หตฺถปฺปตฺตํ สุสานํ มณฺเฯ ทิสฺวานสฺส อาทีนโว
ปาตุรโหสิ นิพฺพิทาย จิตฺตํ สณฺาสิ ฯ อถโข ยโส กุลปุตฺโต อุทานํ
อุทาเนสิ อุปทฺทูตํ วต โภ อุปสฺสฏฺวต โภติ ฯ
เชิงอรรถ: [1] สี. ยุ. มุติงฺคํ ฯ โส ปน มฤทงฺโคติ สกฏสทฺเทน น สเมติ ฯ

(วิ.ม. (บาลี) 4/25.1/29)

จากเรื่องราวในพระไตรปิฎกฉบับนี้ พบคำว่า “พิณ” ในฉบับภาษาไทย และการใช้คำว่า “วีณํ” ในภาษาบาลี ซึ่งถูกกล่าวถึงในลักษณะการเรียกชื่อเครื่องดนตรีชนิดหนึ่ง โดยมีบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงเพื่อความบันเทิง บำรุงบำเรอให้เกิดความเพลิดเพลินและบรรเลงโดยหญิงบริวารให้กับเจ้านายผู้มีความมั่งคั่งของตน นอกจากนี้ ยังพบเครื่องดนตรีอื่นที่ถูกใช้ในการบันเทิงด้วยเช่นกันคือ ตะโพนและโปงมาง (เปิงมาง) เป็นต้น สามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณ คำบาลี: วีณํ
2	ลักษณะการใช้งาน	ผู้เป็นบริวารใช้บรรเลงเพื่อความบันเทิงให้กับเจ้านายผู้มั่งคั่ง
3	บริบทเครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	คำไทย: ตะโพน โปงมาง คำบาลี: มุทิงคํ (มุติงฺคํ/มฤทงฺ)
4	ผู้บรรเลง	หญิงผู้เป็นนางบริวาร

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

พระไตรปิฎกเล่มที่ 5 พระวินัยปิฎกเล่มที่ 5 มหาวรรค ภาค 2

พระไตรปิฎกเล่มที่ 5 นี้ ปรากฏข้อมูลที่กล่าวถึงพิณจำนวน 3 เรื่องด้วยกัน ประกอบด้วยหนึ่งคือเรื่องโสณโกฬิวิสวัตถุ ว่าด้วยบุตรเศรษฐีชื่อโสณโกฬิวิสะ เรื่องทรงเปรียบเทียบความเพียรกับสายพิณ สองคือการรวมเรื่องในจัมมขันธกะ และสามคือโกสัมพิกขันธกะ ฑีฆาวุวัตถุ ว่าด้วยฑีฆาวุกุมาร ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

เรื่องที่ 1 โสณโกฬิวิสวัตถุ

ว่าด้วยบุตรเศรษฐีชื่อโสณโกฬิวิสะ เรื่องทรงเปรียบเทียบความเพียรกับสายพิณ ในเรื่องนี้เป็นการสนทนากันระหว่างพระผู้มีพระภาคเจ้ากับพระโสณะ บุตรเศรษฐีผู้มีความสามารถในการดีดพิณ ดังนั้น พระผู้มีพระภาคจึงตรัสถามถึงความตึง ความหย่อนและความไม่ตึงไม่หย่อนว่าแบบใดใช้การได้ดีกว่ากัน ดังข้อความว่า

พระผู้มีพระภาคตรัสกับท่านพระโสณโกฬิวิสะผู้นั่งเฝ้าอยู่ ณ ที่สมควร ดังนี้ว่า "โสณะ เธอหลีกเร้นอยู่ในที่สงัด ได้มีความคิดดังนี้ว่า ในบรรดาพระสาวกของพระผู้มีพระภาคที่ปรารภความเพียร เราก็เป็นรูปหนึ่ง แต่ไฉนจิตของเราจึงยังไม่หลุดพ้นจากอาสวะโดยไม่ยึดมั่นถือมั่นได้เล่า ทรัพย์สมบัติในตระกูลของเรามีอยู่เราอาจใช้สอยทรัพย์สมบัติและบำเพ็ญบุญได้ อย่ากระนั้นเลย เราควรสึกไปใช้สอยทรัพย์สมบัติและบำเพ็ญบุญ มิใช่หรือ"

ท่านพระโสณะทูลรับว่า "เป็นอย่างนั้น พระพุทธเจ้าข้า"

พระผู้มีพระภาคตรัสถามว่า "โสณะ เธอเข้าใจข้อนั้นอย่างไร เมื่อครั้งที่เธออยู่ครองเรือนนั้น เธอเป็นผู้เชี่ยวชาญในการดีดพิณมิใช่หรือ"

ท่านพระโสณะกราบทูลว่า "เป็นอย่างนั้น พระพุทธเจ้าข้า"

พระผู้มีพระภาคตรัสถามว่า "โสณะ เธอเข้าใจข้อนั้นอย่างไร เวลาสายพิณของเธอตึงเกินไป พิณของเธอมีเสียงใช้การได้หรือ"

ท่านพระโสณะกราบทูลว่า "ใช้การไม่ได้ พระพุทธเจ้าข้า"

พระผู้มีพระภาคจึงตรัสถามต่อว่า "โสณะ เธอเข้าใจข้อนั้นอย่างไร เวลาสายพิณของเธอหย่อนเกินไป พิณของเธอมีเสียงใช้การได้หรือ"

ท่านพระโสณะกราบทูลว่า "ใช้การไม่ได้ พระพุทธเจ้าข้า"

พระผู้มีพระภาคจึงตรัสถามว่า "โสณะ เธอเข้าใจข้อนั้นอย่างไร เวลาสายพิณของเธอไม่ตึงไม่หย่อนเกินไป ขึงอยู่ในระดับที่พอเหมาะ พิณของเธอมีเสียงใช้การได้หรือ"

ท่านพระโสณะกราบทูลว่า "ใช้การได้ พระพุทธเจ้าข้า"

พระผู้มีพระภาคตรัสว่า "โสณะ เช่นเดียวกัน ความเพียรที่ปรารภอย่างยิ่งย่อมเป็นไปเพื่อความฟุ้งซ่าน ความเพียรที่ย่อหย่อนเกินไป ย่อมเป็นไปเพื่อ

ความเกียจคร้าน ฉะนั้น เธอจงตั้งความเพียรให้พอดี จงปรับอินทรีย์ให้เสมอกัน จงถือเอานิมิตในความเสมอกันนั้น”

ท่านพระโสณะกราบทูลรับสนองพระพุทธดำรัสแล้ว

ลำดับนั้น พระผู้มีพระภาคครั้นทรงสอนท่านพระโสณะด้วยพระโอวาทข้อนี้แล้วทรงหายไปจากป่าสีตวันต่อหน้าท่านพระโสณะ มาปรากฏพระองค์ที่ภูเขาคิชฌกูฏเหมือนคนมีกำลังเหยียดแขนออกหรือคู้แขนเข้า ฉะนั้น

(วิ.ม. (ไทย) 5/147/7-8)

อถโข ภควา เยนายสฺมโต โสณสฺส วิหาโร เตนุปสงฺกมิ อุปสงฺกมิตฺวา ปญฺญตฺเต อาสเน นิสีทิ ฯ อายสฺมาปิ โข โสโณ ภควนฺตํ อภิวาเทตฺวา เอกมนฺตํ นิสีทิ ฯ เอกมนฺตํ นิสินฺนํ โข อายสฺมนฺตํ โสณํ ภควา เอตทโวจ นนุ เต โสณ รโหคตสฺส ปฏิสลฺลีนสฺส เอวํ เจตโส ปริวิตกฺโก อุทปาทิ เย โข เกจิ ภควโต สาวกา อารทฺธวิริยา วิหรนฺติ

อหนฺเตสํ อญฺญตโร อถ จ ปน เม นานุปาทาย อาสเวหิ จิตฺตํ วิมุจฺจติ สํวิชฺชนฺติ โข ปน เม กุเล โภคา สกฺกา โภเค จ ภุญฺชิตุปุญฺญานิ จ กาตุยนฺนูนาหํ หีนายาวตฺติตฺวา โภเค จ ภุญฺเชยฺยํ ปุญฺญานิ จ กเรยฺยนฺติ ฯ เอวํ ภนฺเตติ ฯ ตํ กึ มญฺญสิ โสณ กุสโล ตฺวํ ปุพฺเพ อาคาริกภูโต วีณาย ตนฺติสฺสเรติ ฯ เอวํ ภนฺเตติ ฯ ตํ กึ มญฺญสิ โสณ ยทา เต วีณาย ตนฺติโย อจฺจายิกา โหนฺติ อปินุ เต วีณา ตสฺมึ สมเย สรวตี วา โหติ กมฺมญฺญา วาติ ฯ โน เหตํ ภนฺเตติ ฯ ตํ กึ มญฺญสิ โสณ ยทา เต วีณาย ตนฺติโย อติสิถิลา โหนฺติ อปินุ เต วีณา ตสฺมึ สมเย สรวตี วา โหติ กมฺมญฺญา วาติ ฯ โน เหตํ ภนฺเตติ ฯ ตํ กึ มญฺญสิ โสณ ยทา เต วีณาย ตนฺติโย เนว อจฺจายิกา โหนฺติ นาติสิถิลา สเม คุเณ ปติฏฺฐตา อปินุ เต วีณา ตสฺมึ สมเย สรวตี วา โหติ กมฺมญฺญา วาติ ฯ เอวํ ภนฺเตติ ฯ

(วิ.ม. (บาลี) 5/2.3/6-7)

จากข้อความข้างต้นจะเห็นได้ว่า "พิณ" หรือ "วีณา" ได้ถูกนำมาใช้อุปมาเพื่อให้เห็นสัจธรรมแห่งทางสายกลาง อีกนัยหนึ่ง ข้อความนี้ปรากฏการอธิบายถึงพิณ โดยมิได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีพิณว่ามีจำนวน 3 สายเท่านั้น แต่เป็นการอธิบายคุณลักษณะของสายพิณที่มีความต่างกัน 3 ลักษณะ คือ ความตึง ความหย่อน ความพอดีสามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณ คำบาลี: วีณา
2	ลักษณะการใช้งาน	การใช้พิณเพื่ออุปมากับความเพียร เหมือนดั่งสายที่ตึง หย่อน พอดี เพื่อสอนให้เข้าใจเรื่องราวในทางศาสนา โดยหากตึงไปเป็นไปเพื่อความฟุ้งซ่าน หย่อนไปเป็นไปเพื่อความเกียจคร้าน
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	ดีดพิณ/สายพิณที่ตึง หย่อน พอดี
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	พระโสณะ จากการตรัสของพระพุทธเจ้าว่า *"พระผู้มีพระภาคตรัสถามว่า "โสณะ เธอเข้าใจข้อนั้นอย่างไร เมื่อครั้งที่เธออยู่ครองเรือนนั้น เธอเป็นผู้เชี่ยวชาญในการดีดพิณมิใช่หรือ" ท่านพระโสณะกราบทูลว่า "เป็นอย่างนั้น พระพุทธเจ้าข้า"*

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

เรื่องที่ 2 จัมมขันธกะ รวมเรื่องที่มีในจัมมขันธกะ

จัมมขันธกะมีจำนวนหัวข้อเรื่องทั้งสิ้น 63 เรื่อง โดยหนึ่งใน 63 เรื่องนั้น เป็นเรื่องที่ทรงเปรียบเทียบความเพียรกับสายพิณ ดังปรากฏคำในพระไตรปิฎกต่อไปนี้

รวมเรื่องที่มีในจัมมขันธกะ

เรื่องพระเจ้าพิมพิสารจอมทัพมคธรัฐปกครองหมู่บ้าน 80,000 หมู่บ้าน รับสั่งให้นายโสณโกฬิวิสะเข้าเฝ้า

เรื่องพระสาคตะแสดงอุตตริมนุสสธรรมอิทธิปาฏิหาริย์

เรื่องโสณโกฬิวิสะเศรษฐีบุตรออกบรรพชาปรารภความเพียรจนเท้าแตก

เรื่องทรงเปรียบเทียบความเพียรกับสายพิณ

(วิ.ม. (ไทย) 5/159/40)

ราชา จ มาคโธ โสโณ　　อสีติสหสฺสิสฺสโร
สาคโต คิชฺฌกูฏสฺมึ　　พหุทสฺเสสิ อุตฺตรึ ฯ
ปพฺพชฺชารทฺธภิชฺชึสุ　　วีณํ เอกปลาสิกํ
นีลา ปีตา โลหิติกา　　มญฺเชฏฺฐา กณฺหเมว จ ฯ

(วิ.ม. (บาลี) 5/24/36-37)

สามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ได้ดังต่อไปนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณ คำบาลี: วีณํ
2	ลักษณะการใช้งาน	การใช้พิณเพื่ออุปมากับความเพียร เหมือนดั่งสายพิณ โดยมีเนื้อหาเช่นเดียวกับพระไตรปิฎก เล่มที่ 5 เรื่องที่ 1 โสณโกฬิวิสวัตถุ
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	-
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	-

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

เรื่องที่ 3 โกสัมพิกขันธกะ ทีฆาวุวัตถุ ว่าด้วยทีฆาวุกุมาร

โดยทีฆาวุกุมารเป็นบุตรของพระเจ้าทีฆีติโกศลราชและมเหสี แต่ด้วยทั้งสองพระองค์ผู้เป็นพระชนกชนนีถูกฆ่าหั่นร่างกายแบ่งออกเป็น 4 ส่วน และถูกนำไปฝังไว้ในหลุมทั้ง 4 ทิศ โดยมียามคอยเฝ้าระวัง ทีฆาวุกุมารจึงได้ลอบเข้าไปยังกรุงพาราณสีและนำเอาสุรามาเลี้ยงให้กับคนเฝ้ายามจนเมา จากนั้นจึงนำฟืนมาวาง สร้างจิตกาธาน แล้วนำพระบรมศพทั้งบิดาและมารดาขึ้นสู่จิตกาธาน

เพื่อถวายพระเพลิง พร้อมกับประนมมือ ทำประทักษิณจิตกาธาน 3 รอบ ในขณะนั้น พระเจ้าพรหมทัตกาสีราชประทับอยู่ชั้นบนปราสาท ทรงทอดพระเนตรเห็นทีฆาวุกุมารกำลังประกอบพิธี ครั้นเมื่อทีฆาวุกุมารทำพิธีเสร็จก็หลบหนีเข้าไปในป่า เพราะทรงมีความโศกเศร้าและทรงพระกันแสง ต่อมาทีฆาวุกุมารตัดสินใจกลับเข้ากรุงพาราณสีอีกครั้ง และไปขออาศัยอยู่ที่โรงช้างใกล้พระบรมมหาราชวัง เพื่ออยากเรียนศิลปวิทยาต่าง ๆ จึงตรัสถามและบอกนายหัตถจารย์ท่านหนึ่งว่าตนนั้นอยากเรียนศิลปวิทยา นายหัตถจารย์เมื่อได้ยินเช่นนั้นจึงตอบตกลงที่จะสอนให้

จนเช้ามืดวันหนึ่งทีฆาวุกุมารตื่นบรรทม ก็ทรงขับร้องดีดพิณอยู่ที่โรงช้าง พระเจ้าพรหมทัตกาสีราชทรงตื่นบรรทมพอดี จึงได้ยินและฟังเสียงที่แว่วมาจากโรงช้าง แล้วตรัสถามพนักงานว่าใครเป็นผู้ดีด เจ้าพนักงานกราบทูลว่า หนุ่มผู้นั้นเป็นลูกศิษย์ของนายหัตถจารย์ เมื่อพระองค์ทราบเช่นนั้นจึงให้นำตัวมาเข้าเฝ้าและให้อยู่รับใช้ ด้วยความประพฤติขยันขันแข็งอย่างสม่ำเสมอของทีฆาวุกุมารต่อมาภายหลัง พระเจ้าพรหมทัตกาสีราชจึงได้แต่งตั้งให้ทีฆาวุกุมารเป็นมหาดเล็กคนสนิท ดังข้อความว่า

ภิกษุทั้งหลาย สมัยนั้น พระเจ้าพรหมทัตกาสีราชประทับอยู่ชั้นบนปราสาท ทอดพระเนตรเห็นทีฆาวุกุมารกำลังประนมพระหัตถ์ทำประทักษิณจิตกาธาน 3 รอบ จึงทรงดำริดังนี้ว่า "พนักงานผู้นั้นคงเป็นญาติหรือคนร่วมสายโลหิตของพระเจ้าทีฆีติโกศลราชแน่ น่ากลัวจะก่อความพินาศแก่เรา ช่างไม่มีใครบอกเราเลย"

ภิกษุทั้งหลาย ครั้งนั้น ทีฆาวุกุมารเสด็จหลบเข้าป่า ทรงกันแสงด้วยความโศกเศร้าพระทัย ทรงซับน้ำพระเนตรแล้วเสด็จเข้ากรุงพาราณสีถึงโรงช้างใกล้พระบรมมหาราชวัง ตรัสแก่นายหัตถาจารย์ดังนี้ว่า "ท่านอาจารย์ ผมอยากเรียนศิลปวิทยา"

นายหัตถาจารย์ตอบว่า "ถ้าอย่างนั้น เชิญพ่อหนุ่มมาเรียนเถิด"

เช้ามืดวันหนึ่ง ทีฆาวุกุมารทรงตื่นบรรทม ทรงขับร้องดีดพิณคลอเสียงเจื้อยแจ้วอยู่ที่โรงช้าง พระเจ้าพรหมทัตกาสีราชทรงตื่นบรรทมเวลานั้นพอดี ได้ทรงสดับเสียงเพลงและเสียงพิณที่ดังแว่วมาทางโรงช้าง จึงตรัสถามพวกเจ้าพนักงานว่า "ใครกันตื่นแต่เช้าขับร้องดีดพิณแว่วมาทางโรงช้าง"

พวกเจ้าพนักงานกราบทูลว่า "ขอเดชะ ชายหนุ่มศิษย์ของนายหัตถาจารย์คนโน้นตื่นแต่เช้า ขับร้องดีดพิณคลอเสียงเจื้อยแจ้วอยู่ที่โรงช้าง"

พระเจ้าพรหมทัตกาสีราชตรัสว่า "ถ้ากระนั้น พวกเจ้าจงพาชายหนุ่มมาเฝ้า"

พวกเจ้าพนักงานทูลรับสนองพระราชดำรัสแล้ว พาทีฆาวุกุมารมาเฝ้า

ภิกษุทั้งหลาย พระเจ้าพรหมทัตกาสีราชตรัสถามทีฆาวุกุมารดังนี้ว่า "พ่อหนุ่มเธอตื่นแต่เช้า ขับร้องดีดพิณคลอเสียงเจื้อยแจ้วอยู่ที่โรงช้างหรือ"

ทีฆาวุกุมารกราบทูลว่า "เป็นอย่างนั้น พระพุทธเจ้าข้า"

ท้าวเธอตรัสว่า "ถ้าเช่นนั้น เธอจงขับร้องดีดพิณไปเถิด"

ทีฆาวุกุมารกราบทูลรับสนองพระราชดำรัสแล้ว ปรารถนาจะให้ทรงโปรดจึงขับร้องและดีดพิณด้วยเสียงอันไพเราะ

ภิกษุทั้งหลาย ครั้งนั้น พระเจ้าพรหมทัตกาสีราชได้ตรัสกับทีฆาวุกุมารดังนี้ว่า "พ่อหนุ่ม เธอจงอยู่รับใช้เราเถิด"

ทีฆาวุกุมารทูลรับสนองพระราชดำรัสแล้วจึงได้ประพฤติทำนอง ตื่นก่อนนอนทีหลังคอยเฝ้าปรนนิบัติ ทำให้ถูกพระอัธยาศัย พูดไพเราะ

ภิกษุทั้งหลาย ไม่นานนัก พระเจ้าพรหมทัตกาสีราชทรงแต่งตั้งทีฆาวุกุมารไว้ในตำแหน่งมหาดเล็กคนสนิทภายใน

(วิ.ม. (ไทย) 5/461/348-349)

จากเรื่องราวในเรื่องทีฆาวุกุมารนี้พบว่า "พิณ" เป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่ผู้บรรเลงสามารถขับร้องพร้อมกับการบรรเลงได้หรืออาจเรียกว่า สามารถดีดพิณคลอเสียงร้องได้ อีกทั้ง เป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงโดยมนุษย์และสามารถสร้างความบันเทิง รื่นเริง ดังการสรุปประเด็นต่าง ๆ ต่อไปนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณ
2	ลักษณะการใช้งาน	การบรรเลงดีดพิณในเวลาเช้า เพื่อความบันเทิงและรวมถึงเป็นการฝึกซ้อมของทีฆาวุกุมาร
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	การขับร้องพร้อมบรรเลงพิณคลอเสียง
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	ทีฆาวุกุมาร

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

พระไตรปิฎกเล่มที่ 10 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 2 ทีฆนิกาย มหาวรรค

พระไตรปิฎกเล่มที่ 10 นี้ ปรากฏข้อมูลเกี่ยวกับ “พิณ” เพียง 3 พระสูตรดังนี้

1. มหาปรินิพพานสูตร ว่าด้วยมหาปรินิพพาน ทรงแสดงมหาสุทัสสนสูตร
2. มหาสุทัสสนสูตร ว่าด้วยพระเจ้าจักรพรรดิพระนามว่ามหาสุทัสสนะ
3. สักกปัญหสูตร ว่าด้วยปัญหาของท้าวสักกะ

โดยข้อมูลพิณในเรื่องที่หนึ่งและเรื่องที่สองนั้น กล่าวถึงลักษณะเสียง 10 ชนิดที่ปรากฏขึ้นในเมือง ซึ่งเสียงใน 10 ชนิดนั้นปรากฏเรื่องที่หนึ่งพบเสียงดนตรี ส่วนเรื่องที่สามนั้น กล่าวถึงพิณที่ปัญจสิขะถือและบรรเลงถวายแด่พระพุทธองค์และเป็นพิณที่มีสีเหลืองดั่งผลมะตูม ดังข้อมูลต่อไปนี้

เรื่องที่ 1 มหาปรินิพพานสูตร ว่าด้วยมหาปรินิพพาน ทรงแสดงมหาสุทัสสนสูตร

เนื้อเรื่องโดยย่อ พระอานนท์ได้กราบทูลพระผู้มีพระภาคเจ้าว่า หากพระองค์จะปรินิพพาน ควรไปปรินิพพานในเมืองใหญ่ เช่น กรุงจัมปา กรุงราชคฤห์ กรุงสาวัตถี เมืองสาเกต กรุงโกสัมพี กรุงพาราณสี เพราะเมืองเหล่านั้นมีขัตติยา พราหมณ์ คหบดีและผู้คนที่ให้ความเคารพเลื่อมใสในพระองค์อย่างมากมายมหาศาล ซึ่งดีกว่าเมืองกุสินาราที่เป็นเมืองขนาดเล็ก พระองค์จึงเล่าเรื่องให้พระอานนท์ฟังสรุปโดยย่อ ความว่า

กรุงกุสินารามีชื่อเดิมว่า “กรุงกุสาวดี” เป็นราชธานีของพระเจ้ามหาสุทัสสนะ มีประชาชนมากมาย เศรษฐกิจรุ่งเรือง ประหนึ่งเหมือนกรุงอาฬกมันทาที่เป็นราชธานีแห่งเทพและยักษ์จำนวนมาก เป็นต้น กรุงกุสาวดีเป็นราชธานีที่มีเสียงอึกทึกด้วยเสียง 10 ชนิดตลอดทั้งวันทั้งคืน หนึ่งในเสียงทั้ง 10 ประเภทนั้นคือ “เสียงพิณ” ดังข้อความว่า

ทรงแสดงมหาสุทัสสนสูตร

เมื่อพระผู้มีพระภาคตรัสอย่างนี้แล้ว ท่านพระอานนท์ได้กราบทูลพระผู้มีพระภาคดังนี้ว่า “ข้าแต่พระองค์ผู้เจริญ พระผู้มีพระภาคอย่าได้ปรินิพพานในเมืองเล็ก เมืองดอน เมืองกิ่งเช่นนี้ เมืองใหญ่เหล่าอื่นยังมีอยู่ เช่น กรุงจัมปา กรุงราชคฤห์ กรุงสาวัตถี เมืองสาเกต กรุงโกสัมพี กรุงพาราณสี ขอพระผู้มีพระภาคโปรดปรินิพพานในเมืองเหล่านี้เถิด ขัตติยมหาศาล พราหมณมหาศาล คหบดีมหาศาล ผู้เลื่อมใสอย่างยิ่งในพระตถาคต มีอยู่มากในเมืองเหล่านั้น ท่านเหล่านั้นจะทำการบูชาพระสรีระของพระตถาคต

พระผู้มีพระภาคตรัสว่า อานนท์ เธออย่ากล่าวอย่างนั้น อย่าพูดอย่างนั้นว่า กุสินาราเป็นเมืองเล็ก เมืองดอน เมืองกิ่ง อานนท์ เรื่องเคยมีมาแล้ว ได้มีพระเจ้าจักรพรรดิพระนามว่ามหาสุทัสสนะ ผู้ทรงธรรม ครองราชย์โดยธรรม ทรงเป็นใหญ่ในแผ่นดิน มีมหาสมุทรทั้งสี่เป็นขอบเขต ทรงได้รับชัยชนะ มีพระราชอาณาจักรมั่นคง สมบูรณ์ด้วยรัตนะ 7 ประการ กรุงกุสินารานี้ มีนามว่ากรุงกุสาวดี ได้เป็นราชธานีของพระเจ้ามหาสุทัสสนะ ด้านทิศตะวันออกและทิศตะวันตกยาว 12 โยชน์ ด้านทิศเหนือและทิศใต้กว้าง 7 โยชน์ กรุงกุสาวดีเป็นราชธานีที่เจริญรุ่งเรือง มีประชากรมาก มีพลเมืองหนาแน่น เศรษฐกิจดี เหมือนกับกรุงอาฬกมันทา ซึ่งเป็นราชธานีของทวยเทพที่เจริญรุ่งเรืองมีประชากรมาก มียักษ์หนาแน่น เศรษฐกิจดี อานนท์ กรุงกุสาวดีเป็นราชธานีที่อึกทึกครึกโครมเพราะเสียง 10 ชนิด ทั้งวันทั้งคืน ได้แก่ เสียงช้าง เสียงม้า เสียงรถ เสียงกลอง เสียงตะโพน เสียงพิณ เสียงขับร้อง เสียงกังสดาล เสียงประโคมดนตรีและเสียงว่าท่านทั้งหลายโปรดบริโภค ดื่ม เคี้ยวกิน

ไปเถิด อานนท์ เธอจงเข้าไปกรุงกุสินาราแจ้งแก่เจ้ามัลละทั้งหลาย ผู้ครองกรุงกุสินาราว่า วาเสฏฐะทั้งหลาย พระตถาคตจะปรินิพพานในปัจฉิมยามแห่งราตรีวันนี้ ท่านทั้งหลายจงรีบออกไป จะได้ไม่เสียใจในภายหลังว่าพระตถาคตปรินิพพานในเขตบ้านเมืองของพวกเรา พวกเรา (กลับ) ไม่ได้เฝ้าพระตถาคตเป็นครั้งสุดท้าย ท่านพระอานนท์ทูลรับสนองพระดำรัสแล้ว ครองอันตร

วาสกถือบาตรและจีวรเข้าไปยังกรุงกุสินาราเพียงผู้เดียว (ที.ม. (ไทย) 10/210/158)

... กุสาวตี อานนฺท ราชธานี ทสหิ สทฺเทหิ อวิวิตฺตา
อโหสิ ทิวา เจว รตฺติญฺจ เสยฺยถีทํ หตฺถิสทฺเทน อสฺสสทฺเทน
รถสทฺเทน เภริสทฺเทน มุทิงฺคสทฺเทน [1-] วีณาสทฺเทน คีตสทฺเทน
สมฺมสทฺเทน ตาลสทฺเทน อสถ ปิวถ ขาทถาติ ทสเมน
สทฺเทน คจฺฉ ตฺวํ อานนฺท กุสินารายํ ปวิสิตฺวา โกสินารกานํ
เชิงอรรถ: [1] ยุ. มุติงฺค ...

(ที.ม. (บาลี) 10/137.1/170)

เรื่องที่ 2 มหาสุทัสสนสูตร ว่าด้วยพระเจ้าจักรพรรดิพระนามว่ามหาสุทัสสนะ

เรื่องนี้มีเนื้อความคล้ายคลึงกับเรื่องที่ 1 มหาปรินิพพานสูตร ว่าด้วยมหาปรินิพพาน ทรงแสดงมหาสุทัสสนสูตร ที่กล่าวถึงกรุงกุสาวดีอันเป็นราชธานีอันมีเสียงอึกทึกเต็มไปด้วยเสียง 10 ชนิดตลอดทั้งวันทั้งคืน โดยหนึ่งในเสียง 10 ชนิดนั้นคือ “เสียงพิณ” ดังข้อความว่า

กุสาวดีราชธานี

อานนท์ เรื่องเคยมีมาแล้ว ได้มีกษัตราธิราชพระนามว่ามหาสุทัสสนะ ผู้ได้รับมูรธาภิเษกแล้วทรงเป็นใหญ่ในแผ่นดิน มีมหาสมุทรทั้งสี่เป็นขอบเขต ทรงได้รับชัยชนะมีพระราชอาณาจักรมั่นคง กรุงกุสินารานี้มีนามว่ากุสาวดี ได้เป็นราชธานีของพระเจ้ามหาสุทัสสนะ ด้านทิศตะวันออกและทิศตะวันตกยาว 12 โยชน์ด้านทิศเหนือและทิศใต้กว้าง 7 โยชน์ กรุงกุสาวดีเป็นราชธานีที่เจริญรุ่งเรืองมีประชากรมาก มีพลเมืองหนาแน่น เศรษฐกิจดี เหมือนกับกรุงอาฬกมันทาซึ่งเป็นราชธานีของทวยเทพที่เจริญรุ่งเรือง มีประชากรมาก มียักษ์หนาแน่น เศรษฐกิจดี อานนท์ กรุงกุสาวดี เป็นราชธานีที่อึกทึกครึกโครมเพราะเสียง 10 ชนิดทั้งวันทั้งคืนได้แก่ เสียงช้าง เสียงม้า เสียงรถ เสียงกลอง เสียงตะโพน เสียงพิณ เสียงขับร้องเสียงกังสดาล เสียงประโคมดนตรี และเสียงว่าท่านทั้งหลายโปรดบริโภค ดื่มเคี้ยวกิน

(ที.ม. (ไทย) 10/242/181)

...อานนฺท กุสาวตี ราชธานี อิทฺธา เจว อโหสิ ผีตา จ พหุชนา
จ อากิณฺณมนุสฺสา จ สุภิกฺขา จ ฯ กุสาวตี อานนฺท ราชธานี
ทสหิ สทฺเทหิ อวิวิตฺตา อโหสิ ทิวา เจว รตฺตึ จ เสยฺยถีทํ
หตฺถิสทฺเทน อสฺสสทฺเทน รถสทฺเทน เภริสทฺเทน มุทิงฺคสทฺเทน
วีณาสทฺเทน คีตสทฺเทน สมฺมสทฺเทน ตาลสทฺเทน อสถ ปิวถ
ขาทถาติ ทสเมน สทฺเทน ฯ

(ที.ม. (บาลี) 10/163.1/196-197)

ดังนั้น จากเรื่องราวพิณที่ปรากฏในเรื่องที่ 1 มหาปรินิพพานสูตร และเรื่องที่ 2 มหาสุทัสสนสูตรนั้น ปรากฏเรื่องราวพิณในลักษณะเดียวกัน โดยกล่าวว่าพิณนั้นเป็นเสียงเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งในบรรดาเสียง 10 ชนิด เช่น เสียงตะโพน เสียงขับร้อง เสียงกังสดาล เสียงกลองและอื่น ๆ ที่จัดเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีที่ให้ความดังตลอดเวลา โดยเสียงนั้นเป็นเครื่องแสดงถึงความเจริญรุ่งเรือง ความมั่งคั่ง อีกทั้ง ยังเป็นดนตรีในระดับประชาชน จึงสามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ของทั้งสองพระสูตรได้ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณ คำบาลี: วีณา
2	ลักษณะการใช้งาน	เป็นหนึ่งใน 10 เสียงที่ดังและบรรเลงกันทั่วไปในเมืองกรุงสาวดี ตลอดทั้งวันทั้งคืน และเป็นเครื่องแสดงความรุ่งเรือง ความมั่งคั่ง
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	คำไทย: เสียงกลอง เสียงตะโพน เสียงพิณ เสียงขับร้อง เสียงกังสดาล เสียงประโคมดนตรี คำบาลี: เภริ มุทิงฺค วีณา คีต
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	ประชาชนทั่วไป

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

เรื่องที่ 3 สักกปัญหสูตร ว่าด้วยปัญหาของท้าวสักกะ

เรื่องราวในพระสูตรนี้กล่าวถึงปัญหาของท้าวสักกะจอมเทพที่ทรงเกิดความขวนขวายเพื่อจะเข้าเฝ้าพระผู้มีพระภาคและทราบว่าพระผู้มีพระภาคอรหันตสัมมาสัมพุทธเจ้าประทับอยู่ในถ้ำอินทสาละ ที่ภูเขาเวทิยกะ ทางทิศเหนือของหมู่บ้านพราหมณ์ชื่ออัมพสัณฑ์ ซึ่งตั้งอยู่ทางทิศตะวันออกแห่งกรุงราชคฤห์ แคว้นมคธ จึงรับสั่งเรียกพวกเทพชั้นดาวดึงส์ให้ร่วมเข้าเฝ้า โดยเรียกปัญจสิขะคันธรรพบุตร มาบอกให้รับฟังความประสงค์ของตน เมื่อปัญจสิขะทราบความประสงค์เช่นนั้น ปัญจสิขะคันธรรพบุตรจึงทูลรับสนองพระดำรัสแล้วถือพิณสีเหลืองดังผลมะตูมตามเสด็จท้าวสักกะจอมเทพหายตัวไป ดังข้อความว่า

ลำดับนั้น ท้าวสักกะจอมเทพรับสั่งเรียกปัญจสิขะ คันธรรพบุตรมาตรัสว่า "พ่อปัญจสิขะ พระผู้มีพระภาคประทับอยู่ในถ้ำอินทสาละที่ภูเขาเวทิยกะทางทิศเหนือของหมู่บ้านพราหมณ์ชื่ออัมพสัณฑ์ ซึ่งตั้งอยู่ทางทิศตะวันออกแห่งกรุงราชคฤห์ แคว้นมคธ ทางที่ดี ชาวเราควรเข้าไปเฝ้าพระผู้มีพระภาคอรหันตสัมมาสัมพุทธเจ้าพระองค์นั้น" ปัญจสิขะ คันธรรพบุตรทูลรับสนองพระดำรัสแล้วถือพิณสีเหลืองดังผลมะตูมตามเสด็จท้าวสักกะจอมเทพมา

(ที.ม. (ไทย) 10/345/273-274)

สกฺกปญฺหสุตฺตํ

อถโข สกฺโก เทวานมินฺโท ปญฺจสิขํ คนฺธพฺพปุตฺตํ อามนฺเตสิ อยํ ตาต ปญฺจสิข ภควา มคเธสุ วิหรติ ปาจีนโต ราชคหสฺส อมฺพสณฺโฑ นามพฺราหฺมณคาโม ตสฺสุตฺตรโต เวทิยเก ปพฺพเต อินฺทสาลคุหายํ ยทิ หิ ปน ตาต ปญฺจสิข มยํ ตํ ภควนฺตํ ทสฺสนาย อุปสงฺกเมยฺยาม อรหนฺตํ สมฺมาสมฺพุทฺธนฺติ ฯ เอวํ ภทฺทนฺตวาติ โข ปญฺจสิโข คนฺธพฺพปุตฺโต สกฺกสฺส เทวานมินฺทสฺส ปฏิสฺสุตฺวา เวฬุวปณฺฑุวีณํ [1-] อาทาย สกฺกสฺส เทวานมินฺทสฺส อนุจริยํ อุปาคมิ ฯ

เชิงอรรถ: [1] ม. ยุ. เพลุวปณฺฑุวีณํ ฯ อิโต ปรํ อีทิสเมว ฯ

(ที.ม. (บาลี) 10/247.1/298-299)

ท้าวสักกะและเหล่าเทพไปปรากฏอยู่ที่หมู่บ้านพราหมณ์ชื่ออัมพสัณฑ์แห่งนั้น ทำให้หมู่บ้านนั้นสว่างไสวด้วยเทวานุภาพของเหล่าเทพ จนทำให้ชาวบ้านเกิดความตกใจเพราะคิดว่าเกิดเรื่องร้าย ณ ที่แห่งนั้น ท้าวสักกะจอมเทพบอกกับปัญจสิขะว่า ขณะนี้ พระองค์ยังคงเข้าฌานอยู่ ควร

ทำให้พระองค์พอพระทัยก่อน แล้วจึงค่อยเข้าเฝ้า เมื่อปัญจสิขะได้ยินเช่นนั้น จึงถือพิณเข้าไปในถ้ำและยืนอยู่ในระยะที่พอจะบรรเลงดนตรีให้พระองค์ได้ยิน ดังข้อความว่า

ลำดับนั้น ท้าวสักกะจอมเทพรับสั่งเรียกปัญจสิขะ คันธรรพบุตรมาตรัสว่า "ปัญจสิขะ ตถาคตทรงเข้าฌาน ทรงพอพระทัยในฌาน ระหว่างที่พระองค์ประทับหลีกเร้นอยู่ คนเช่นเรายากที่จะเข้าไปเฝ้าได้ ทางที่ดี พ่อควรทำให้พระองค์ทรงพอพระทัยก่อน หลังจากนั้น พวกเราจึงควรเข้าไปเฝ้าพระผู้มีพระภาคอรหันตสัมมาสัมพุทธเจ้าพระองค์นั้น" ปัญจสิขะ คันธรรพบุตรทูลรับสนองพระดำรัสแล้วจึงถือพิณสีเหลืองดังผลมะตูมเข้าไปจนถึงถ้ำอินทสาละแล้วได้ยืนอยู่ ณ ที่สมควร คะเนดูว่า "ระยะเท่านี้พระผู้มีพระภาคประทับอยู่ ไม่ไกลนัก ไม่ใกล้นักจากเราและทรงได้ยินเสียงของเรา"

(ที.ม. (ไทย) 10/347/274)

...เอวํ ภทฺทนฺตวาติ โข ปญฺจสิโข
คนฺธพฺพปุตฺโต สกฺกสฺส เทวานมินฺทสฺส ปฏิสฺสุตฺวา เวฬุวปณฺฑุวีณํ
อาทาย เยน อินฺทสาลคุหา เตนุปสงฺกมิ อุปสงฺกมิตฺวา
เอตฺตาวตา เม ภควา เนว อวิทูเร โข ๑- วสติ นาจฺจาสนฺเนน
สทฺทญฺจ เม โสสฺสตีติ เอกมนฺตํ อฏฺฐาสิ ฯ

(ที.ม. (บาลี) 10/247.3/300)

โดยได้บรรเลงพิณสีเหลืองเหมือนผลมะตูมและพร้อมกล่าวคาถาที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ พระอรหันต์และกาม ซึ่งเป็นเพลงกล่อมของปัญจสิขะ ดังข้อความว่า

เพลงขับกล่อมของปัญจสิขะ คันธรรพบุตร

ปัญจสิขะ คันธรรพบุตรยืนอยู่ ณ ที่สมควร ได้บรรเลงพิณสีเหลืองดังผลมะตูมและกล่าวคาถาอันเกี่ยวเนื่องด้วยพระพุทธ เกี่ยวเนื่องด้วยพระธรรม เกี่ยวเนื่องด้วยพระสงฆ์ เกี่ยวเนื่องด้วยพระอรหันต์ และเกี่ยวเนื่องด้วยกาม

(ที.ม. (ไทย) 10/348/275)

เอกมนฺตํ ฐิโต โข ปญฺจสิโข คนฺธพฺพปุตฺโต
เวฬุวปณฺฑุวีณํ อาทาย อสฺสาเวสิ อิมา จ คาถาโย อภาสิ

พุทฺธูปสญฺหิตา ธมฺมูปสญฺหิตา สงฺฆูปสญฺหิตา อรหนฺตูปสญฺหิตา
กามูปสญฺหิตา

(ที.ม. (บาลี) 10/247.4/300)

จนกระทั่งพระผู้มีพระภาคได้ตรัสถามและชื่นชมกับปัญจสิขะคันธรรพบุตรว่า เสียงพิณกับเสียงขับร้องมีระดับเสียงเท่ากัน รวมถึงบทคาถาที่กล่าวถึงพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ พระอรหันต์ และกามนี้แต่งขึ้นเมื่อใด ดังข้อความว่า

เมื่อปัญจสิขะคันธรรพบุตรกราบทูลอย่างนี้ พระผู้มีพระภาคได้ตรัสกับปัญจสิขะ คันธรรพบุตรดังนี้ว่า "ปัญจสิขะ เสียงสายพิณของท่านเทียบได้กับเสียงขับร้อง และเสียงขับร้องเทียบได้กับเสียงสายพิณ เสียงสายพิณของท่านไม่เกินเสียงขับร้อง และเสียงขับร้องก็ไม่เกินเสียงสายพิณ คาถาอันเกี่ยวเนื่องด้วยพระพุทธ เกี่ยวเนื่องด้วยพระธรรม เกี่ยวเนื่องด้วยพระสงฆ์ เกี่ยวเนื่องด้วยพระอรหันต์ และเกี่ยวเนื่องด้วยกามเหล่านี้ ท่านประพันธ์ไว้เมื่อไร"

(ที.ม. (ไทย) 10/349/277)

เอวํ วุตฺเต ภควา ปญฺจสิขํ คนฺธพฺพปุตฺตํ เอตทโวจ
สํสนฺทติ โข เต ปญฺจสิข ตนฺติสฺสโร คีตสฺสเรน คีตสฺสโร จ
ตนฺติสฺสเรน เนว ปน เต ปญฺจสิข ตนฺติสฺสโร คีตสฺสรํ อติวตฺตติ
น คีตสฺสโร จ ตนฺติสฺสรํ กทา สํยูฬฺหา ปน เต ปญฺจสิข อิมา
คาถา พุทฺธูปสญฺหิตา ธมฺมูปสญฺหิตา สงฺฆูปสญฺหิตา อรหนฺตูปสญฺหิตา
กามูปสญฺหิตาติ ฯ เอกมิทาหํ ภนฺเต สมยํ ภควา อุรุเวลายํ วิหรติ
นชฺชา เนรญฺชราย ตีเร อชปาลนิโคฺรเธ ปมาภิสมฺพุทฺโธ ฯ เตน
โข ปนาหํ ภนฺเต สมเยน ภทฺทา นาม สุริยวจฺฉสา ติมฺพรุโน
คนฺธพฺพรญฺโ ธีตา ตมาภิกงฺขามิ ฯ

(ที.ม. (บาลี) 10/249/301-302)

ปัญจสิขะคันธรรพบุตรจึงกราบทูลว่าตนนั้นประพันธ์ไว้ตั้งแต่ที่พระพุทธเจ้าตรัสรู้ใหม่ ๆ เมื่อครั้งที่พระองค์ประทับอยู่ใต้ต้นอชปาลนิโครธ อยู่บริเวณริมฝั่งแม่น้ำเนรัญชรา ตำบลอุรุเวลา ตอนนั้น พระปัญจสิขะได้เกิดความหลงรักนางภัททาสุริยวัจฉสา ผู้เป็นธิดาของท้าวติมพรุคันธรรพราช ดังข้อความว่า

ปัญจสิขะคันธรรพบุตรกราบทูลว่า "ข้าแต่พระองค์ผู้เจริญ ข้าพระองค์ได้ประพันธ์คาถาเหล่านี้ไว้ เมื่อสมัยที่พระผู้มีพระภาคแรกตรัสรู้ ประทับอยู่ใต้ต้นอชปาลนิโครธ ริมฝั่งแม่น้ำเนรัญชรา ตำบลอุรุเวลา สมัยนั้น ข้าพระองค์หลงรักภัททาสุริยวัจฉสา ธิดาของท้าวติมพรุคันธรรพราช แต่นางรักผู้อื่นคือหลงรักสิขัณฑีบุตรของมาตลีสังคาหกเทพบุตร เมื่อข้าพระองค์ไม่ได้นางด้วยวิธีหนึ่งจึงถือเอาพิณสีเหลืองดังผลมะตูมเข้าไปยังนิเวศน์ของท้าวติมพรุคันธรรพราช แล้วบรรเลงพิณขึ้นกล่าวคาถาอันเกี่ยวเนื่องด้วยพระพุทธ เกี่ยวเนื่องด้วยพระธรรม เกี่ยวเนื่องด้วยพระสงฆ์ เกี่ยวเนื่องด้วยพระอรหันต์ และเกี่ยวเนื่องด้วยกาม

(ที.ม. (ไทย) 10/349/27)

สา โข ปน ภนฺเต ภคินี ปรกามินี โหติ สิขณฺฑิ นามมาตลิสฺส สงฺคาหกสฺส ปุตฺโต ตมาภิกงฺขติ ฯ ยโต โข อหํ ภนฺเต ตํ ภคินึ นาลตฺถํ เกนจิ ปริยาเยน อถาหํ เวฬุวปณฺฑุวีณํ อาทาย เยนติมฺพรุโน คนฺธพฺพรญฺโ นิเวสนํ เตนุปสงฺกมึ อุปสงฺกมิตฺวา เวฬุวปณฺฑุวีณํ อสฺสาเวสึ อิมา คาถา อภาสึ พุทฺธูปสญฺหิตา ธมฺมูปสญฺหิตา สงฺฆูปสญฺหิตา อรหนฺตูปสญฺหิตา กามูปสญฺหิตา

(ที.ม. (บาลี) 10/249.1/302)

จากเรื่องที่ 3 ในพระไตรปิฎกเล่มที่ 10 นี้ ปรากฏข้อมูล "พิณ" เป็นเครื่องดนตรีที่ปัญจสิขะเป็นผู้บรรเลง โดยได้รับคำสั่งจากพระอินทร์ผู้เป็นหัวหน้าชั้นสวรรค์ ให้บรรเลงขับกล่อมแด่พระพุทธเจ้า เพื่อหวังให้พระองค์เกิดความพอพระทัยแล้วจึงไปเข้าเฝ้า เมื่อพระพุทธองค์ได้ยินเพลงของปัญจสิขะก็เกิดความพอพระทัยเป็นอย่างมาก โดยบทเพลงดังกล่าวเป็นเพลงที่ปัญจสิขะแต่งขึ้นเมื่อครั้งที่พระพุทธองค์ตรัสรู้ใหม่ ๆ ซึ่งมีเนื้อความเกี่ยวกับพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ พระอรหันต์ และกาม สามารถสรุปได้ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณ คำบาลี: วีณํ
2	ลักษณะการใช้งาน	ปัญจสิขะบรรเลงพิณเพื่อเป็นการขับกล่อมให้กับพระพุทธเจ้า ด้วยบทเพลงขับกล่อมที่พระปัญจสิขะแต่งขึ้นเมื่อตอนที่พระพุทธองค์เพิ่งตรัสรู้
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	คำไทย: - พิณมีสีเหลืองเหมือนผลมะตูม - เพลงขับกล่อมประพันธ์โดยพระปัญจสิขะ - การบ่งบอกถึงลักษณะเสียงของพิณจากคำกล่าวชมของพุทธองค์ว่า *"ปัญจสิขะ เสียงสายพิณของท่านเทียบได้กับเสียงขับร้อง และเสียงขับร้องเทียบได้กับเสียงสายพิณ เสียงสายพิณของท่านไม่เกินเสียงขับร้อง และเสียงขับร้องก็ไม่เกินเสียงสายพิณ"* - การนำไปใช้เป็นอุปกรณ์ที่ดึงดูดความสนใจ น่าหลงใหล คำบาลี: เวฬุวปณฺฑุวีณํ/เพลุวปณฑีณํ ตนฺติ คีตสฺสเรน คีตสฺสโร ตนฺติสฺสเรณณ
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	พระปัญจสิขะ

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

พระไตรปิฎกเล่มที่ 15 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 7 สังยุตตนิกาย สคาถวรรค

เล่มนี้ปรากฏเพียงส่วนเดียว คือ มารสังยุต ตติยวรรค เรื่อง โคธิกสูตร ว่าด้วยพระโคธิกะ สามารถสรุปได้ว่า สมัยหนึ่งมีพระโคธิกะผู้ที่มีความเพียรได้อุทิศใจและกายจนบรรลุเจโตวิมุตติชั่วคราวคือ การบรรลุโลกิยสมาบัติ ณ วิหารกาฬศิลาข้างภูเขาอิสิคิลิอยู่หลายครั้ง จนกระทั่งในครั้งสุดท้ายไม่สามารถบรรลุได้ จึงเกิดความคิดที่จะนำศาสตรามาตัดคอ ละจากตัณหาเพื่อมุ่งสู่นิพพานจากการเพียรพยายามในฌานที่ตนนั้นสั่งสมมา ในขณะนั้น มารผู้มีบาปได้ล่วงรู้ถึงความคิดของพระโคธิกะแล้วว่าจะตัดคอ จึงได้ไปเข้าเฝ้าและกราบทูลเรื่องราวให้กับพระผู้มีพระภาคเจ้าทราบ เมื่อ

พระองค์ทราบเช่นนั้น จึงตรัสกับมารผู้มีบาปด้วยพระคาถาว่า *“นักปราชญ์ทั้งหลายทำอย่างนี้แล ย่อมไม่ห่วงใยชีวิต พระโคธิกะถอนตัณหาพร้อมทั้งราก ปรินิพพานแล้ว”* (สํ.ส. (ไทย) 15/159/206)

จากนั้น พระองค์จึงสั่งเรียกให้ภิกษุจำนวนมากมาพร้อมกัน เพื่อเสด็จไปยังวิหารกาฬศิลาข้างภูเขาอิสิคิลิและได้ทอดพระเนตรเห็นท่านโคธิกะนอนคอบิดอยู่บนเตียง มีกลุ่มควันลอยไปทิศตะวันออก ทิศตะวันตก ทิศเหนือ ทิศใต้ ทิศเบื้องบน ทิศเบื้องล่าง ทิศเฉียง พระผู้มีพระภาคจึงเรียกเหล่าภิกษุมาแล้วกล่าวว่า ไม่มีวิญญาณของพระโคธิกะ ครั้งนั้น มารผู้มีบาปถือพิณสีเหลืองเหมือนผลมะตูมสุกไปเข้าเฝ้าพระผู้มีพระภาคแล้วได้ถามว่าพระโคธิกะไปอยู่ที่ไหน พระผู้มีพระภาคจึงตรัสตอบว่า พระโคธิกะถือเป็นผู้มีความสมบูรณ์ด้วยปัญญา มีความเพียร เพ่งพินิจอยู่ในฌานตลอดเวลา อยู่เหนือการตาย ไม่เสียดายชีวิต จัดเป็นนักปราชญ์ที่สมบูรณ์ เมื่อตายแล้วจะไม่กลับมาเกิดในภพเดิม จะบรรลุไปนิพพาน โคธิกะจึงไปสู่นิพพานแล้ว ดังข้อความว่า

ครั้งนั้น มารผู้มีบาปถือพิณสีเหลืองเหมือนผลมะตูมสุก เข้าไปเฝ้าพระผู้มีพระภาคถึงที่ประทับ ได้กราบทูลพระผู้มีพระภาคด้วยคาถาว่า

ข้าพระองค์ค้นหาทั้งทิศเบื้องบน
ทิศเบื้องล่าง ทิศเบื้องขวา
คือทั้งทิศใหญ่และทิศเฉียง ก็ไม่พบ
ท่านพระโคธิกะนั้นไป ณ ที่ไหนเล่า

พระผู้มีพระภาคตรัสว่า

นักปราชญ์ผู้ใดสมบูรณ์ด้วยปัญญา
มีปกติเพ่งพินิจ ยินดีในฌานทุกเมื่อ
พากเพียรอยู่ตลอดวันและคืน ไม่เสียดายชีวิต
ชนะกองทัพมัจจุแล้ว ไม่กลับมาสู่ภพใหม่
นักปราชญ์นั้น คือโคธิกกุลบุตร ได้ถอนตัณหาพร้อมทั้งราก
ปรินิพพานแล้ว พิณได้พลัดตกจากรักแร้ของมารผู้มีความเศร้าโศก
ในลำดับนั้น มารผู้เป็นยักษ์นั้นเสียใจจึงหายตัวไป ณ ที่นั้นเอง

(สํ.ส. (ไทย) 15/159/207)

[494] อถ โข มาโร ปาปิมา เวฬุวปณฺฑุวีณํ [1-] อาทาย เยน
ภควา เตนุปสงฺกมิ อุปสงฺกมิตฺวา ภควนฺตํ คาถาย อชฺฌภาสิ
อุฑฺธํ อโธ จ ติริยํ ทิสาอนุทิสาสฺวหํ
อเนฺวสํ นาธิคจฺฉามิ โคธิโก โส กุหึ คโตติ ฯ
เชิงอรรถ: [1] ม. ยุ. เพลุวปณฺฑุวีณํ ฯ

[495] โย ธีโร ธิติสมฺปนฺโน ฌายี ฌานรโต สทา
อโหรตฺตมนุยุญฺชํ ชีวิตํ อนิกามยํ
เชตฺวาน มจฺจุโน เสนํ อนาคนฺตฺวา ปุนพฺภวํ
สมูลํ ตณฺหํ อพฺพุยฺห โคธิโก ปรินิพฺพุโตติ ฯ
ตสฺส โสกปเรตสฺส วีณา กจฺฉกา อภสฺสถ
ตโต โส ทุมฺมโน ยกฺโข ตตฺเถวนฺตรธายิถาติ [4-] ฯ
จตุตฺถํ สตฺตวสฺสสุตฺตํ

(สํ.ส. (บาลี) 15/494-495/179)

จากเรื่องราวดังกล่าวพบคำว่า “พิณ” ที่อธิบายลักษณะสีของพิณที่มีสีเหลืองเหมือนผลมะตูมสุก เป็นเครื่องดนตรีที่ถือด้วยมาร สามารถสรุปได้ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณ คำบาลี: วีณํ วีณา
2	ลักษณะการใช้งาน	ปรากฏเพียงการถือออกมาโดยมาร
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	พิณมีสีเหลืองเหมือนผลมะตูมสุก
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	เครื่องดนตรีเป็นของมาร

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

พระไตรปิฎกเล่มที่ 18 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 10 สังยุตตนิกาย สฬายตนวรรค

พระไตรปิฎกเล่มที่ 18 นี้ ปรากฏข้อมูลพิณในจตุตถปัณณาสก์ อาสีวิสวรรค วีโณปมสูตร ดังมีเรื่องราวต่อไปนี้

ธรรมารมย์ที่เกิดขึ้นทางใจ ฉันทะ ราคะ โมหะเป็นสิ่งที่ควรห้ามจิตใจโดยการพิจารณาว่า ไม่ใช่ทางที่ถูก มีภัยและทำให้เกิดความลำบาก ไม่ใช่ทางที่สัตบุรุษควรดำเนินไป ดังเหตุการณ์ 3 เหตุการณ์ของเรื่องราวข้าวกล้า คนเฝ้ากล้าและโค 3 เหตุการณ์ดังนี้

1. ข้าวกล้าที่สมบูรณ์ คนเฝ้ากล้าที่ประมาท โคกินข้าวกล้าก็ลุยไป

2. ข้าวกล้าสมบูรณ์ คนเฝ้าไม่ประมาท โคลงกินข้าวกล้า แต่คนเฝ้าข้าวจับแล้วตีด้วยท่อนไม้ จากนั้นจึงปล่อยเข้าฝูง

3. โคกินข้าวกล้า คนเฝ้าก็จับแล้วตีด้วยท่อนไม้

จากเหตุการณ์ข้อคิดข้อที่ 1 เปรียบว่า คนที่ไม่ฟังไม่ระวังในผัสสายตนะ 6 ก็จะถึงแก่ความประมาทในกามคุณ 5 ส่วนข้อที่ 2 และ 3 นั้น โคที่กินข้าวกล้าแม้จะอยู่ในบ้านหรือในป่า ก็ไม่กล้าลงมากินข้าวกล้าอีกเพราะจดจำการถูกตีด้วยท่อนไม้ได้ จึงเปรียบเหมือนภิกษุที่ข่มจิตใจในผัสสยาตนะ 6 ประการดีแล้ว เมื่อนั้นจิตจะสงบนิ่งและมีความตั้งมั่น นอกจากเรื่องราวนี้ ยังมีการอธิบายเปรียบเทียบเรื่องราวธรรมารมย์ข้างต้น เหมือนกับพระราชหรืออำมาตย์ของพระราชาที่ไม่เคยฟังเสียงพิณ จนกระทั่งวันหนึ่งได้ยินได้ฟังเสียงพิณขึ้น จึงเกิดความเพลิดเพลินพึงพอใจ จนเกิดคำถามอยากที่จะรู้ว่าเสียงนั้นเป็นเสียงของอะไร บรรดาเหล่าราชบุรุษจึงทูลว่าเป็นเสียงของพิณ พระองค์จึงให้ราชบุรุษนำพิณมาถวาย โดยมีการอธิบายถึงพิณนั้นว่า พิณมีส่วนประกอบหลายประการ ผสมผสานกับงานช่างหรือฝีมือช่างผู้สร้างที่ดี อีกทั้ง พิณนั้นมีส่วนประกอบ เช่น สาย คัน หนัง ลูกบิด ไม้ดีดพิณ เครื่องดนตรีพิณนั้นจะมีเสียงที่ดีได้ถ้าผู้บรรเลงมีฝีมือ

เมื่อพระราชาได้เครื่องดนตรีพิณมา จึงนำพิณมาผ่าออกเป็นชิ้นเล็ก ๆ แล้วนำไปเผา จนเป็นเขม่าล่องลอยไปในอากาศและลอยไปในแม่น้ำ ด้วยเหตุผลที่พระองค์ให้เหตุผลว่า พิณนั้นเป็นสิ่งที่ไม่ดีเพราะทำให้คนเกิดความประมาท หลงใหลจนเกินขอบเขต ดังข้อความว่า

> *เปรียบเหมือนพระราชาหรืออำมาตย์ของพระราชาไม่เคยสดับเสียงพิณ พระราชาหรืออำมาตย์ของพระราชานั้นสดับเสียงพิณแล้วพึงถามว่า "ผู้เจริญ เสียงที่น่าใคร่อย่างนี้ น่าชอบใจอย่างนี้ น่าเพลิดเพลินอย่างนี้ น่าหมกมุ่นอย่างนี้ น่าพัวพันอย่างนี้ เป็นเสียงอะไร"*
>
> *ราชบุรุษทั้งหลายพึงทูลว่า "เสียงที่น่าใคร่อย่างนี้ น่าชอบใจอย่างนี้ น่าเพลิดเพลินอย่างนี้ น่าหมกมุ่นอย่างนี้ น่าพัวพันอย่างนี้ เป็นเสียงพิณ พ่ะย่ะค่ะ"*

พระราชาหรืออำมาตย์ของพระราชาพึงกล่าวว่า “ผู้เจริญท่านทั้งหลายจงไปนำพิณนั้นมาให้เรา”

ราชบุรุษทั้งหลายนำพิณนั้นมาถวายพระราชาหรืออำมาตย์ของพระราชานั้นแล้วพึงกราบทูลว่า “นี่คือพิณนั้นซึ่งมีเสียงน่าใคร่อย่างนี้ น่าชอบใจอย่างนี้ น่าเพลิดเพลินอย่างนี้ น่าหมกมุ่นอย่างนี้ น่าพัวพันอย่างนี้ พ่ะย่ะค่ะ”

พระราชาหรืออำมาตย์ของพระราชาพึงกล่าวว่า “ผู้เจริญ เราไม่ต้องการพิณนี้ท่านทั้งหลายจงนำเสียงพิณนั้นมาให้เรา”

ราชบุรุษทั้งหลายพึงกราบทูลว่า “ขึ้นชื่อว่าพิณนี้มีเครื่องประกอบมากมายหลายอย่าง พิณที่นายช่างประกอบดีแล้วด้วยเครื่องประกอบหลายอย่างจึงจะเปล่งเสียงได้ คือ อาศัยราง อาศัยหนัง อาศัยคัน อาศัยลูกบิด อาศัยสาย อาศัยไม้ดีดพิณและอาศัยความพยายามของบุรุษซึ่งเหมาะแก่พิณนั้น

ขึ้นชื่อว่าพิณนี้มีเครื่องประกอบมากมายหลายอย่าง พิณที่นายช่างประกอบดีแล้วด้วยเครื่องประกอบหลายอย่าง จึงจะเปล่งเสียงได้อย่างนี้ พ่ะย่ะ-ค่ะ”

พระราชาหรืออำมาตย์ของพระราชานั้นพึงผ่าพิณนั้นเป็น 10 เสี่ยง หรือ 100 เสี่ยงแล้ว ทำให้เป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย แล้วพึงเผาไฟทำให้เป็นเขม่าโปรยไปในลมพายุหรือลอยไปในแม่น้ำที่มีกระแสเชี่ยว พึงกล่าวอย่างนี้ว่า “ท่านผู้เจริญ ได้ยินว่าขึ้นชื่อว่าพิณนี้เลวทราม สิ่งใดสิ่งหนึ่งที่ชื่อว่าพิณก็เลวทรามเหมือนพิณ ฉะนั้น เพราะพิณนี้ทำให้คนประมาท หลงใหลจนเกินขอบเขต” แม้ฉันใด

(สํ.สฬา (ไทย) 18/246/260-261)

เสยฺยถาปิ ภิกฺขเว รญฺโญ ราชมหามตฺตสฺส วา วีณาย
สทฺโท อสฺสุตปุพฺโพ อสฺส ฯ โส วีณาย สทฺทํ สุเณยฺย โส เอวํ วเทยฺย
อมฺโภ กสฺส นุ โข เอโส สทฺโท เอวํรชนิโย เอวํกมฺมนิโย
เอวํมทนิโย เอวํมุจฺฉนิโย เอวํพนฺธนิโยติ ฯ ตเมนํ เอวํ วเทยฺยุ
เอสา โข ภนฺเต วีณา นาม ยสฺสา เอโส สทฺโท เอวํรชนิโย
เอวํกมฺมนิโย เอวํมทนิโย เอวํมุจฺฉนิโย เอวํพนฺธนิโยติ ฯ โส เอวํ

วเทยฺย คจฺฉถ เม โภ ตํ วีณํ อาหรถาติ ฯ ตสฺส ตํ วีณํ อาหเรยฺยุตเมนํ เอวํ
วเทยฺยุอยํ โข สา ภนฺเต วีณา ยสฺสา เอโส สทฺโทเอวํรชนิโย เอวํกมฺมนิโย
เอวํมทนิโย เอวํมุจฺฉนิโย เอวํพนฺธนิโยติ ฯ

(สํ.สฬา (บาลี) 18/345/244)

โส เอวํ วเทยฺย อลํ เม โภ ตาย วีณาย ตเมว เม สทฺทํ
อาหรถาติ ฯ ตเมนํ เอวํ วเทยฺยุอยํ โข ภนฺเต วีณา นาม อเนกสมฺภารา
มหาสมฺภารา อเนเกหิ สมฺภาเรหิ สมารทฺธา จรติ ฯ เสยฺยถีทํ ฯ
โทณิญฺจ ปฏิจฺจ จมฺมญฺจ ปฏิจฺจ ทณฺฑญฺจ ปฏิจฺจ อุปธารเณ
จ ปฏิจฺจ ตนฺติโย จ ปฏิจฺจ โกณญฺจ ปฏิจฺจ ปุริสสฺส จ ตชฺชํ
วายามํ ปฏิจฺจ เอวายํ ภนฺเต วีณา นาม อเนกสมฺภารา
มหาสมฺภารา อเนเกหิ สมฺภาเรหิ สมารทฺธา จรตีติ ฯ

(สํ.สฬา (บาลี) 18/345.1/244-245)

โส ตํ วีณํ ทสธา วา สตธา วา ผาเลยฺย ทสธา วา
สตธา วา ตํ ผาเลตฺวา สกลิกํ สกลิกํ กเรยฺย สกลิกํ สกลิกํ กริตฺวา
อคฺคินา ฑเหยฺย อคฺคินา ฑหิตฺวา มสึ กเรยฺย มสึ กริตฺวา มหาวาเต
วา โอผุเนยฺย นทิยา วา สีฆโสตาย ปวาเหยฺย ฯ โส เอวํ วเทยฺย อสติ
กิรายํ โภ วีณา นาม ยเถวํ ยงฺกิญฺจิ วีณา นาม เอตฺถ ปนายํ ชโน
อติเวลมฺปตฺโต ปลาฬิโตติ ฯ

(สํ.สฬา (บาลี) 18/345.2/245)

อาสีวิสวคฺโค จตุตฺโถ ฯตสฺสุทฺทานํ
อาสีวิโส รโถ กุมฺโม เทฺวทารุกฺขนฺเธน อวสฺสุโต
ทุกฺขธมฺมา กึสุกา วีณา ฉปฺปาณา ยวกลาปิเกน จาติ ฯ

(สํ.สฬา (บาลี) 18/358/252-253)

จากข้อมูลข้างต้น “พิณ” ถูกกล่าวถึงในลักษณะที่เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงไพเราะ ทำให้เพลิดเพลิน รื่นรมย์ ผู้คนหลงใหล โดยเสียงพิณอันไพเราะนั้น เกิดจากองค์ประกอบต่าง ๆ ที่สมบูรณ์ เช่น ราง หนัง ลูกบิด สาย ไม้ดีดพิณ ฝีมือช่างสร้างเครื่องที่มีฝีมือดีและรวมถึงความสามารถที่ดีที่

เหมาะสมกับพิณนั้น ๆ จึงจะทำให้เสียงพิณนั้นออกมาดีได้ จากข้อมูลพิณดังกล่าว พิณจึงมีอิทธิพลสามารถทำให้เกิดความลุ่มหลงและประมาทได้ เปรียบเหมือนธรรมารมย์ที่เกิดขึ้นทางใจ ฉันทะ ราคะ โมหะ เป็นสิ่งที่ควรห้ามทางจิตใจ สามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณ คำบาลี: วีณํ วีณา
2	ลักษณะการใช้งาน	การใช้เรื่องพิณมาเปรียบเปรยให้เห็นถึงธรรมะที่เกิดขึ้นทางใจ เพราะด้วยอานุภาพของเสียงสามารถทำให้เกิดความลุ่มหลงได้ ซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่ควรให้เกิดกับผู้ปฏิบัติธรรม
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	- พิณมีส่วนประกอบ ราง หนัง ลูกบิด คัน สาย ไม้ดีด - ช่างประกอบที่สมบูรณ์ - ผู้เล่นมีฝีมือที่เหมาะสม - เสียงพิณเป็นเสียงที่น่าใคร่ น่าชอบใจ น่าเพลิดเพลิน น่าหมกมุ่น น่าพัวพัน
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	-

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

พระไตรปิฎกเล่มที่ 22 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 14 อังคุตตรนิกาย ปัญจก-ฉักกนิบาต

พระไตรปิฎกเล่มที่ 22 ประกอบด้วย 3 เรื่องที่ปรากฏเรื่องราวพิณ คือ อนุตตริยสูตร โสณสูตรและหัตถิสารีปุตตสูตร ดังใจความในแต่ละสูตรสามารถสรุปได้ดังต่อไปนี้

เรื่องที่ 1 อนุตตริยสูตร คือ ภาวะอันยอดเยี่ยม 6 ประการประกอบด้วย

1. ทัสสนานุตตริยะ (การเห็นอันยอดเยี่ยม)
2. สวนานุตตริยะ (การฟังอันยอดเยี่ยม)
3. ลาภานุตตริยะ (การได้อันยอดเยี่ยม)
4. สิกขานุตตริยะ (การศึกษาอันยอดเยี่ยม)
5. ปาริจริยานุตตริยะ (การบำรุงอันยอดเยี่ยม)
6. อนุสสตานุตตริยะ (การระลึกอันยอดเยี่ยม)

จากภาวะอันยอดเยี่ยม 6 ประการนี้ เรื่องที่ปรากฏข้อมูลพิณคือ “สวนานุตตริยะ” (การฟังอันยอดเยี่ยม) ถือเป็นการฟังเพื่อบรรลุนั้น เกิดจากการฟังธรรมของพระตถาคตหรือสาวกของพระตถาคต ส่วนการฟังอื่น ๆ เช่น การฟังเสียงดนตรี พิณ กลอง เสียงสูง เสียงต่ำเหล่านี้ จัดเป็นการฟังของเหล่าปุถุชนทั่วไป ดังข้อความในพระไตรปิฎกตอนหนึ่งว่า

สวนานุตตริยะ เป็นอย่างไร

คือ บุคคลบางคนในโลกนี้ไปเพื่อฟังเสียงกลองบ้าง ไปเพื่อฟังเสียงพิณบ้าง ไปเพื่อฟังเสียงเพลงขับบ้าง ไปเพื่อฟังเสียงสูงเสียงต่ำบ้าง หรือไปเพื่อฟังธรรมของสมณะหรือพราหมณ์ผู้เห็นผิดปฏิบัติผิดบ้าง ภิกษุทั้งหลาย การฟังนี้มีอยู่ เราไม่กล่าวว่า ไม่มี แต่ว่าการฟังนี้ ยังเป็นการฟังที่เลว เป็นของชาวบ้าน เป็นของปุถุชนไม่ใช่อริยะ ไม่ประกอบด้วยประโยชน์ ไม่เป็นไปเพื่อความเบื่อหน่าย ไม่เป็นไปเพื่อคลายกำหนัด ไม่เป็นไปเพื่อดับ ไม่เป็นไปเพื่อสงบระงับ ไม่เป็นไปเพื่อรู้ยิ่ง ไม่เป็นไปเพื่อตรัสรู้ ไม่เป็นไปเพื่อนิพพานส่วนบุคคลใดมีศรัทธาตั้งมั่น มีความรักตั้งมั่น บรรลุที่สุด มีความเลื่อมใสอย่างยิ่ง ไปเพื่อฟังธรรมของตถาคตหรือสาวกของตถาคต ภิกษุทั้งหลาย การฟังนี้ของบุคคลนั้น เป็นการฟังที่ยอดเยี่ยมกว่าการฟังทั้งหลาย เป็นไปเพื่อความบริสุทธิ์ของสัตว์ทั้งหลาย เพื่อก้าวล่วงโสกะและปริเทวะ เพื่อดับทุกข์และโทมนัส เพื่อบรรลุญายธรรม เพื่อทำให้แจ้งนิพพาน

การที่บุคคลผู้มีศรัทธาตั้งมั่น มีความรักตั้งมั่น บรรลุที่สุด มีความเลื่อมใสอย่างยิ่ง ไปเพื่อฟังธรรมของตถาคตหรือสาวกของพระตถาคตนี้ เรียกว่าสวนานุตตริยะ

(องฺ.ปญฺจก. (ไทย) 22/30/472-473)

สวนานุตฺตริยญฺจ กถํ โหติ อิธ ภิกฺขเว เอกจฺโจ
เภริสทฺทมฺปิ สวนาย คจฺฉติ วีณาสทฺทมฺปิ สวนาย คจฺฉติ
คีตสทฺทมฺปิ

(องฺ.ปญฺจก. (บาลี) 22/301.1/364)

จากข้อมูลข้างต้นนั้น “พิณ” ถูกนำเสนอเป็นหนึ่งในเครื่องดนตรีที่ทรงอานุภาพแห่งการฟังทั่ว ๆ ไปในระดับปุถุชน อันจะสามารถทำให้เกิดความรู้สึก เกิดอารมณ์และเกิดความหลงใหลได้ โดยพระพุทธองค์อธิบายว่าการฟังที่ประเสริฐนั้น คือการฟังธรรมะจากพระตถาคตหรือสาวกของพระตถาคตเท่านั้น จึงจะหลุดพ้น สามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณ คำบาลี: วีณา
2	ลักษณะการใช้งาน	เสียงพิณเป็นเสียงสำหรับปุถุชน การฟังธรรมเป็นการฟังที่ยอดเยี่ยม
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	คำไทย: เสียงกลอง เสียงพิณ เสียงเพลงขับ เสียงสูง เสียงต่ำ คำบาลี: เภริ วีณา คีต
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	-

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

เรื่องที่ 2 ทุติยปัณณาสก์ ว่าด้วยโสณสูตร

สมัยหนึ่งพระผู้มีพระภาคเจ้าประทับอยู่ ณ ภูเขาคิชกูฏ เขตกรุงราชคฤห์ ขณะที่พระโสณะอยู่ที่ป่าสีตวัน ในกรุงราชคฤห์เช่นกัน พระโสณะใช้ความเพียรอย่างมากในการปฏิบัติเพื่อความหลุดพ้น แต่ยังไม่ประสบความสำเร็จ จึงเกิดความคิดในใจดังข้อความว่า

ในบรรดาพระสาวกของพระผู้มีพระภาคที่ปรารภความเพียร เราก็เป็นรูปหนึ่งแต่ไฉนจิตของเราจึงยังไม่หลุดพ้นจากอาสวะโดยไม่ยึดมั่นถือมั่นเล่า ทรัพย์สมบัติในตระกูลของเรามีอยู่ เราอาจใช้สอยทรัพย์สมบัติและบำเพ็ญบุญได้ ทางที่ดีเราควรบอกคืนสิกขากลับมาเป็นคฤหัสถ์ใช้สอยทรัพย์สมบัติและบำเพ็ญบุญ”

(องฺ.ปญฺจก. (ไทย) 22/55/533)

เมื่อพระผู้มีพระภาคทราบจึงหายตัวไปปรากฏ ณ ป่าสีตะวันแล้วกล่าวกับพระโสณะถึงความเพียรเหมือนสายพิณ หากตึงเกินไปเพื่อความฟุ้งซ่าน หย่อนเกินไปย่อมเป็นไปเพื่อความเกียจคร้าน ซึ่งมีลักษณะข้อความที่มีเนื้อหาเดียวกันกับพระวินัยปิฎกเล่มที่ 5 มหาวรรค ภาค 2 โสณโกฬิวิสวัตถุ ว่าด้วยบุตรเศรษฐีชื่อโสณโกฬิวิสะ เรื่องเปรียบเทียบความเพียรกับสายพิณ ซึ่งในพระไตรปิฎกเล่มที่ 22 นี้ ได้อธิบายเพิ่มเติมนัยของความตึง ความหย่อนของสาย ดังข้อความว่า

พระผู้มีพระภาคตรัสถามว่า "โสณะ เธอเข้าใจเรื่องนั้นอย่างไร เมื่อครั้งที่เธออยู่ครองเรือนนั้นเธอเป็นผู้เชี่ยวชาญในการดีดพิณมิใช่หรือ"

ท่านพระโสณะทูลรับว่า "อย่างนั้น พระพุทธเจ้าข้า"

พระผู้มีพระภาคตรัสถามว่า "โสณะ เธอเข้าใจเรื่องนั้นอย่างไร เวลาสายพิณของเธอตึงเกินไป พิณของเธอมีเสียงใช้การได้หรือ"

ท่านพระโสณะกราบทูลว่า "ใช้การไม่ได้ พระพุทธเจ้าข้า"

พระผู้มีพระภาคตรัสถามว่า "โสณะ เธอเข้าใจเรื่องนั้นอย่างไร เวลาสายพิณของเธอหย่อนเกินไป พิณของเธอมีเสียงใช้การได้หรือ"

ท่านพระโสณะกราบทูลว่า "ใช้การไม่ได้ พระพุทธเจ้าข้า"

พระผู้มีพระภาคตรัสถามว่า "โสณะ เธอเข้าใจเรื่องนั้นอย่างไร เวลาสายพิณของเธอไม่ตึง ไม่หย่อนเกินไป ขึงอยู่ในระดับที่พอเหมาะ พิณของเธอมีเสียงใช้การได้หรือ"

ท่านพระโสณะทูลรับว่า "ใช้การได้ พระพุทธเจ้าข้า"

พระผู้มีพระภาคตรัสว่า "โสณะ เช่นเดียวกัน ความเพียรที่ปรารภเกินไปย่อมเป็นไปเพื่อความฟุ้งซ่าน ความเพียรที่ย่อหย่อนเกินไป ย่อมเป็นไปเพื่อความเกียจคร้าน ฉะนั้น เธอจงตั้งความเพียรให้พอดี จงปรับอินทรีย์ให้เสมอกันและจงถือเอานิมิตในความเสมอกันนั้น"

ท่านพระโสณะทูลรับสนองพระดำรัสแล้ว

ลำดับนั้น พระผู้มีพระภาคทรงสอนท่านพระโสณะด้วยพระโอวาทข้อนี้แล้วทรงหายไปจากป่าสีตวันต่อหน้าท่านพระโสณะ มาปรากฏพระองค์ที่ภูเขาคิชฌกูฏเหมือนบุรุษผู้มีกำลังเหยียดแขนออกหรือคู้แขนเข้า

(องฺ.ปญฺจก. (ไทย) 22/55/534-535)

ทุติยปณฺณาสโก

ตํ กึ มญฺสิ โสณ กุสโล ตุวํ ปุพฺเพ อาคาริกภูโต วีณาย ตนฺติสฺสเรติ ฯ เอวํ ภนฺเต ฯ ตํ กึ มญฺสิ โสณ ยทา จ เต วีณาย ตนฺติโย อจฺจายตา โหนฺติ อปินุ เต วีณา ตสฺมึ สมเย สรวตี วา โหติ กมฺมญฺา วาติ ฯ โน เหตํ ภนฺเต ฯ

(องฺ.ปญฺจก. (บาลี) 22/326.2/420)

ตํ กึ มญฺสิ โสณ ยทา เต วีณาย ตนฺติโย อติสิถิลา โหนฺติ อปินุ เต วีณา ตสฺมึ สมเย สรวตี วา โหติ กมฺมญฺา วาติ ฯ โน เหตํ ภนฺเต ฯ ยทา ปน เต โสณ วีณาย ตนฺติโย น อจฺจายตา โหนฺติ น อติสิถิลา สเม คุเณ ปติฏฺตา อปินุ เต วีณา ตสฺมึ สมเย สรวตี วา โหติ กมฺมญฺา วาติ ฯ เอวํ ภนฺเต ฯ

(องฺ.ปญฺจก. (บาลี) 22/326.3/420)

จากข้อความข้างต้นจะเห็นได้ว่า “พิณ” หรือ “วีณา” ได้ถูกนำมาใช้อุปมาเพื่อให้เห็นสัจธรรมแห่งทางสายกลาง อีกนัยหนึ่ง ข้อความนี้ปรากฏการอธิบายพิณชนิดนี้ มิได้กล่าวถึงสายพิณ 3 สาย แต่เป็นการบอกคุณลักษณะของสายพิณที่มีความต่างกัน 3 ลักษณะคือ ความตึง ความหย่อน ความพอดีเป็นอย่างไร โดยข้อสรุปนี้มีลักษณะเดียวกับพระไตรปิฎก เล่มที่ 5 เรื่องทรงเปรียบเทียบความเพียรกับสายพิณ ดังที่กล่าวไปแล้วในข้อสรุปของพระไตรปิฎกเล่มที่ 5

เรื่องที่ 3 หัตถิสารีปุตตสูตร ว่าด้วยท่านพระจิตตหัตถิสารีบุตร

พระสูตรนี้มีเนื้อความว่า ในขณะที่ภิกษุเถระจำนวนมากกลับจากบิณฑบาตและฉันอาหารแล้ว จากนั้นจะนั่งประชุมสนทนาอภิธัมมกถาในที่นั้น พระจิตตหัตถิสารีบุตรพูดสอดแทรกขึ้นมา พระมหาโกฐิกะ จึงได้กล่าวตักเตือนว่า ขณะที่พระเถระสนทนาอยู่ห้ามพูดแทรก จนกว่าพระเถระจะสนทนาจบ ขณะเดียวกันพระสหายของพระจิตตหัตถิสารีบุตร ได้กล่าวกลับไปกับท่านมหาโกฏฐิกะว่า ไม่ให้ท่านมหาโกฏฐิกะรุกรานพระจิตตหัตถสารีบุตร เพราะพระจิตตหัตถิสารีบุตร ท่านก็เป็นบัณฑิตที่สามารถสนทนากับพระภิกษุเถระได้ ดังข้อความว่า

เปรียบเหมือนพระราชาหรือมหาอำมาตย์ของพระราชา ยกกองทัพ 4 เหล่า เดินทางไกลไปพักแรมอยู่ที่แนวป่าแห่งหนึ่ง ในแนวป่านั้น เสียงจักจั่นเรไร

พึงเงียบไปเพราะเสียงช้าง เสียงม้า เสียงรถ เสียงพลเดินเท้า เสียงกึกก้องแห่งกลอง บัณเฑาะว์ สังข์ และพิณ

(องฺ.ปญฺจก. (ไทย) 22/60/558)

...อาวุโส ราชา วา ราชมหามตฺโต วา
จตุรงฺคินิยา เสนาย อทฺธานมคฺคปฏิปนฺโน อญฺตรสฺมึ วนสณฺเฑ
เอกรตฺตึ วาสํ อุปคจฺเฉยฺย ตตฺร หตฺถิสทฺเทน อสฺสสทฺเทน รถสทฺเทน
ปตฺติสทฺเทน เภริปณวสงฺขวีณานินฺนาทสทฺเทน จีริฬิกาสทฺโท
อนฺตรธาเปยฺย

(องฺ.ปญฺจก. (บาลี) 22/331.8/444)

พิณที่ปรากฏในเรื่องนี้ เป็นการเปรียบเปรยถึงความดังของเสียง ซึ่งเสียงหนึ่งในประเภทนั้นคือ เสียงของพิณและเครื่องดนตรีต่าง ๆ เช่น กลอง บัณเฑาะว์ สังข์ ที่ดังกว่าเสียงจักจั่นเรไรขณะเสด็จไปถึงและพักในแนวป่า สามารถสรุปเป็นประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณ คำบาลี: วีณา
2	ลักษณะการใช้งาน	เสียงที่เกิดขึ้นมีความดังจนกลบเสียงจักจั่นเรไรในป่า
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	คำไทย: กลอง บัณเฑาะว์ สังข์ และพิณ คำบาลี: เภริ ปณว สงฺข วีณา
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	-

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

พระไตรปิฎกเล่มที่ 25 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 17

ขุททกนิกาย ขุททกปาฐะ-ธรรมบท-อุทาน-อิติวุตตกะ-สุตตนิบาต

เรื่อง ปธานสูตร

ว่าด้วยความเพียรอย่างเด็ดเดี่ยว เรื่องโดยย่อสรุปได้ว่า พระผู้มีพระภาคเจ้าได้บำเพ็ญเพียรอย่างตั้งมั่น ขะมักเขม้น เพ่งพินิจ เพื่อถึงทางบรรลุธรรม ในขณะนั้นได้มีมารผู้มีบาปได้เข้ามาหาและถามพระองค์ว่า จะบำเพ็ญเพียรเช่นนี้ไปทำไมทั้ง ๆ ที่ร่างกายเริ่มอ่อนเพลีย ซูบผอม เหมือนคนใกล้ตายหรือจะบำเพ็ญเพียรไปเพื่อสะสมบุญให้มากขึ้น พระผู้มีพระภาคเจ้าจึงตอบไปว่า พระองค์นั้นไม่ได้ต้องการสะสมเพียงบุญ หากเป็นเช่นนั้นให้มารผู้มีบาปไปกล่าวกับคนอื่น ซึ่งพระองค์นั้นเป็นผู้มีทั้งศรัทธา ตบะ วิริยะและปัญญา ผู้มีจิตมุ่งมั่นต่างหากจึงจะมีลักษณะอย่างนี้ โดยแท้จริงแล้วมารผู้มีบาปนั้นต้องการเพียงมาก่อความรำคาญให้กับพระองค์ เพื่อหวังให้พระผู้มีพระภาคเจ้าเกิดความเบื่อและละการปฏิบัตินั้นเสีย แต่มารผู้นั้นทำไม่สำเร็จจึงเกิดความโศกเศร้าแล้วอัตรธานหายไปดังข้อความว่า

ข้าพเจ้าก็เช่นเดียวกัน ตั้งใจว่า
จะมารบกวนก่อความรำคาญพระทัย
ให้พระสมณโคดมเบื่อเสด็จลุกหนีไป
แต่ข้าพเจ้ากลับไม่ได้รับความยินยอมจากพระสัมมาสัมพุทธเจ้า
เกิดความท้อแท้จึงหลีกไป
เมื่อมารนั้นกำลังเศร้าโศกมาก
พิณที่หนีบอยู่นั้นจึงตกลงจากรักแร้
ลำดับนั้น มารนั้นผู้เสียใจ
ได้อันตรธานหายไปในที่นั้นเอง

(ขุ.ขุ. (ไทย) 25/451-452/601)

อลทฺธา ตตฺถ อสฺสาทํ วายเสตฺโต อปกฺกมิ
กาโกว เสลํ อาสชฺช นิพฺพิชฺชาเปม โคตมํ ฯ
ตสฺส โสกปเรตสฺส วิณา กจฺฉา อภสฺสถ
ตโต โส ทุมฺมโน ยกฺโข ตตฺเถวนฺตรธายถาติ ฯ

(ขุ.ขุ. (บาลี) 25/355.873-355.874/410)

จากข้อความนั้น พิณปรากฏเป็นเครื่องดนตรีที่ถือโดยมารผู้มีบาปที่เข้ามาก่อความรำคาญให้กับพระพุทธองค์ ขณะปฏิบัติธรรมเพื่อมิให้บรรลุธรรมได้ ดังตารางสรุปต่อไปนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณ คำบาลี: วิณา
2	ลักษณะการใช้งาน	เครื่องดนตรีที่ถือและใช้บรรเลงโดยมารผู้มีบาป
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	-
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	มารผู้มีบาป

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

พระไตรปิฎกเล่มที่ 26 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 18 ขุททกนิกาย วิมาน-เปตวัตถุ เถรเถรีคาถา

คำว่า “พิณ” ที่ปรากฏในเล่มที่ 26 นี้มีหลายแห่ง ซึ่งอยู่ในหลายพระสูตร โดยมีลักษณะเป็นการอธิบายถึงการทำคุณงามความดี ทำบุญทำทาน เป็นการเปรียบเปรย เช่น หากมนุษย์ได้ทำเช่นนี้แล้วจะส่งผลให้ผู้กระทำบุญไปเกิดในวิมานต่าง ๆ ดังมีรายละเอียดแต่ละเรื่องราวต่อไปนี้

เรื่องที่ 1 คุตติลวิมาน

ว่าด้วยวิมานที่คุตติลาจารย์เคยไปเยี่ยม ลำดับที่ 1 วัตถุตตมทายิกาวิมาน ว่าด้วยวิมานที่เกิดแก่หญิงผู้ถวายผ้าเนื้อดีเยี่ยม โดยเป็นการสนทนากันระหว่างคุตติละกับท้าวสักกเทวราช ในการปรึกษาเพื่อขอให้ตนนั้นชนะศิษย์ตนและรวมถึงการให้คุตติลาจารย์ดีดพิณถวาย ดังข้อความว่า

(พระโพธิสัตว์นามว่าคุตติละได้กราบทูลกับท้าวสักกเทวราชว่า)

ข้าแต่ท้าวโกสีย์ ข้าพระองค์ได้สอนวิชาดีดพิณ 7 สาย

ซึ่งมีเสียงไพเราะมาก น่ารื่นรมย์ใจ

ให้แก่มุสิละผู้เป็นศิษย์

เขาตั้งใจจะดีดพิณประชันกับข้าพระองค์กลางเวที

ขอพระองค์จงทรงเป็นที่พึ่งของข้าพระองค์ด้วยเถิด

(ท้าวสักกเทวราชตรัสปลอบด้วยคาถาว่า)

ท่านอาจารย์ ข้าพเจ้าจะเป็นที่พึ่งของท่านอาจารย์

เพราะข้าพเจ้าเป็นผู้บูชาอาจารย์

ศิษย์จักชนะอาจารย์ไม่ได้

อาจารย์จักชนะศิษย์แน่นอน

(ครั้นกาลต่อมา ท้าวสักกเทวราชรับสั่งให้มาตลีเทพสารถีนำเวชยันต์ราชรถลงมารับคุตติลาจารย์ไปยังเทวโลกเพื่อให้ดีดพิณถวาย คุตติลาจารย์จึงกราบทูลท้าวเธอ ในท่ามกลางเทพบริษัท เพื่อขอไต่ถามถึงบุพกรรมของเทพธิดาทั้งหลาย ณ ที่นั้น เป็นรางวัลแห่งการดีดพิณเสียก่อน เมื่อได้รับอนุญาตแล้วจึงไต่ถามถึงบุพกรรมของเทพธิดาเหล่านั้น คำถามของคุตติลาจารย์เป็นเช่นเดียวกับของพระมหาโมคคัลลานเถระ) คำตอบของเหล่าเทพธิดาเป็นเช่นเดียวกันทั้งสองครั้ง

(ขุ.เปต. (ไทย) 26/327-328/53)

สตฺตตนฺตึ สุมธุรํ รามเณยฺยํ อวาจยึ

โสมํ รงฺคมฺหิ อเวฺหติ สรณํ เม โหหิ โกสิยาติ ฯ

(ขุ.เปต. (บาลี) 26/33.311/47-48)

สามารถสรุปได้ว่า "พิณ" ที่พบเรียกว่า "สตฺตตนฺตึ" เป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งที่มีสายจำนวน 7 สาย โดยคำนี้แปลตามหลักภาษาแล้วสามารถแยกออกเป็น 2 คำคือ "สตฺต" หมายถึงเจ็ด และ "ตนฺตึ" หมายถึงสาย หรือในทางดนตรีเรามักใช้คำว่า "สัตตะตันตริ (sattatantri)" จึงหมายถึงเครื่องดนตรีเครื่องสายที่มีเจ็ดสาย รวมถึงการบอกลักษณะเสียงว่าเป็นเครื่องที่มีเสียงไพเราะ รื่นรมย์ อีกทั้งยังมีการประลองฝีมือด้านการดีดพิณเกิดขึ้น อันแสดงให้เห็นพัฒนาการของบทเพลง และการเล่นที่นอกเหนือจากความบันเทิง ดังที่ศิษย์ของคุตติละได้ท้าแข่งประชันกับตน สามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณ 7 สาย คำบาลี: สตฺตตนฺตึ (สตฺตตนฺตริ)
2	ลักษณะการใช้งาน	- ระบุว่ามีการสอนวิชาดีดพิณ 7 สาย - ท้าวสักกเทวราชสั่งให้คุตติลาจารย์บรรเลงพิณถวายแด่พระพุทธองค์
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	คำไทย: พิณ 7 สาย /การดีดพิณประชัน/ไพเราะ น่ารื่นรมย์ คำบาลี: สตฺต ตนฺตึ (พิณ 7 สาย)
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	คุตติลาจารย์และมุสิละ

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

เรื่องที่ 2 เปสวตีวิมาน

ว่าด้วยวิมานที่เกิดขึ้นแก่หญิงชื่อเปสวตีที่สร้างบุญกุศลในชาติปางก่อน ซึ่งยังคงเป็นการไต่ถามถึงบุพกรรมของเทพธิดา จากนั้นจึงกล่าวคำสรรเสริญพื้นฐานด้วย 7 คาถาถึงวิมานที่เธอเหล่านั้นอาศัยอยู่ วิมานเหล่านั้นมีความสวยงาม ทำด้วยผลึกแก้ว มีข่ายเงินและทองคำบนพื้นวิจิตรตระการตาด้วยหลากสีสันสวยงาม มีซุ้มประตูที่ทำด้วยทรายทอง ในวิมานนั้นมีแสงสว่างและสว่างไสวไปทั่วทุกทิศประหนึ่งเหมือนเปลวเพลิงบนยอดเขาในเวลากลางคืน บนวิมานมีกลิ่นหอมแห่งไม้ชั้นเลิศนานาพันธุ์ รวมถึงวิมานของเธอเหล่านั้นมีเสียงดังกังวานไปด้วยเสียงดนตรี คือ พิณเครื่องใหญ่ กลอง ฉิ่งและกังสดาลจำนวนมากมายประหนึ่งเป็นเมืองของพระอินทร์ ดังข้อความว่า

วิมานนี้ประหนึ่งบาดนัยน์ตาอยู่ คล้ายกับสายฟ้าแลบ
ลอยอยู่ในอากาศ น่ารื่นรมย์ใจ
วิมานเธอนี้ก้องกังวานไปด้วยเสียงดนตรี
คือพิณเครื่องใหญ่ กลอง ฉิ่งและกังสดาล
มั่งคั่งรุ่งเรือง ดุจเมืองพระอินทร์

(ขุ.เปต. (ไทย) 26/648/72)

มุสตีว นยนํ สเตริตาว
อากาเส ธปิตมิทํ มนุญฺญํ
วีณามุรชสมฺมตาฬฆุฏฺฐํ
อิทฺธํ อินฺทปุรํ ยถา ตว ยิทํ

(ขุ.เปต. (บาลี) 26/35.434/62)

“พิณ” และเครื่องดนตรีอื่น ๆ ถือเป็นเครื่องประกอบที่ปรากฏในวิมาน เหมือนสิ่งประเสริฐหนึ่งสิ่งที่แสดงถึงความมั่งคั่ง รุ่งเรือง ความสุขสบายของวิมาน โดยคำว่า “พิณเครื่องใหญ่” นั้นตรงกับภาษาบาลีว่า “วีณามุรช” ซึ่งตรงกับคำว่า “Murchahana” หรือ “Moorcchana” ตามหลักของดนตรีอินเดีย จากคำอธิบายของ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี อธิบายไว้ว่า มุรชนา นั้น หมายถึงชุดเสียงหรือบันไดเสียง โดยคำนี้เมื่อถูกนำมาใช้ในทางดนตรีมีความหมายถึงชุดเสียงที่เพิ่มเติมขึ้นจากบันไดเสียงหลักลดหลั่นกันไปครบ 7 เสียง (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2544: 30) ดังนั้น พิณในคำกล่าวนี้จึงสันนิษฐานได้ว่า หากเป็นในด้านลักษณะเครื่อง คำนี้อาจหมายถึงการเพิ่มจำนวนของพิณที่มีมากกว่าหนึ่ง ด้วยเพราะบริบทของข้อความในพระสูตรนี้เป็นการกล่าวถึงสิ่งที่ปรากฏในทิพยวิมาน และหากเป็นในด้านลักษณะเสียงอาจหมายถึงพิณที่มีการใช้เสียงหรือกลุ่มบันไดเสียงเพิ่มเติมจากบันไดเสียงหลักของดนตรีในยุคหลังพระเวท สามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณ คำบาลี: วีณา
2	ลักษณะการใช้งาน	ปรากฏเสียงที่บรรเลงกึกก้องอยู่ในวิมาน “เปสวตีวิมาน”
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	คำไทย: พิณเครื่องใหญ่ กลอง ฉิ่ง กังสดาล คำบาลี: วีณามูรช สมฺมตาฬ ฆฏฺฏํ
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	-

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

เรื่องที่ 3 จนถึงเรื่องที่ 11 คือ กักกฏกรสทายกวิมาน ทวารปาลวิมาน ปฐมกรณียวิมาน ทุติยกรณียวิมาน ปฐมสูจิวิมาน ทุตยสูจิวิมาน มณิถูณวิมาน อัมพวิมานและสุนิกขิตตวิมาน เป็นการอธิบายลักษณะการทำบุญด้วยสิ่งต่าง ๆ ที่ส่งผลให้ผู้สร้างบุญนั้นได้ไปเกิดยังวิมาน ดังนั้น พิณที่ปรากฏในวิมานต่าง ๆ นี้ จึงมีลักษณะเดียวกันดังรายละเอียดต่อไปนี้

เรื่องที่ 3 กักกฏกรสทายกวิมาน

ว่าด้วยวิมานที่เกิดขึ้นแก่คนเฝ้านาผู้ถวายแกงปู โดยมีพระมหาโมคคัลลานะเถระถามเทพบุตรองค์หนึ่งว่าทำบุญด้วยอะไรจึงมีผิวพรรณงดงาม เพราะบุญแบบใดจึงทำให้มีอานุภาพและรัศมีกายสว่างไสวไปทุกทิศ เทพบุตรจึงตอบปัญหาผลกรรมที่ได้สมบัตินี้มาเพราะว่าตน

นั้นได้ถวายแกงปู โดยในวิมานของเทพบุตรนั้นมีบรรดาเหล่าเทพบรรเลงพิณทิพย์ กามคุณทั้ง 5 ชั้นเลิศและเหล่าเทพนารีฟ้อนรำ

เรื่องที่ 4 ทวารปาลวิมาน

ว่าด้วยวิมานที่เกิดขึ้นแก่คนเฝ้าประตูผู้ชักชวนคนทำบุญโดยมี พระมหาโมคคัลลานะเถระถามเทพบุตรองค์หนึ่งว่า ทำบุญด้วยอะไรจึงมีผิวพรรณงดงาม มีรัศมีกายสว่างไสวไปทั่วทุกทิศ และทำบุญด้วยอะไรจึงมีอายุยืน เทพบุตรจึงตอบปัญหาผลกรรมที่ได้สมบัตินี้มาเพราะว่าตนนั้นได้ทำบุญด้วยการกล่าวเชื้อเชิญและทำใจให้เลื่อมใสในพุทธศาสนา โดยในวิมานของเทพบุตรนั้นมีบรรดาเหล่าเทพบรรเลงพิณทิพย์ กามคุณทั้ง 5 ชั้นเลิศและเหล่าเทพนารีฟ้อนรำ

เรื่องที่ 5 ปฐมกรณียวิมาน

ว่าด้วยวิมานที่เกิดขึ้นแก่อุบาสกผู้รู้กิจที่ควรทำเรื่องที่ 1 โดยมีพระมหาโมคคัลลานะเถระถามเทพบุตรองค์หนึ่งว่ากิจที่ควรทำนั้นคืออะไร เทพบุตรจึงตอบปัญหาว่า การได้บำเพ็ญบุญต่าง ๆ ในพระสัมมาสัมพุทธเจ้าทั้งหลายเป็นการถวายทานและสามารถส่งผลมากให้กับผู้กระทำได้ถือเป็นเรื่องแรก โดยหนึ่งในความสมบูรณ์ในวิมานของเทพบุตรนั้น มีบรรดาเหล่าเทพบรรเลงพิณทิพย์ กามคุณทั้ง 5 ชั้นเลิศและเหล่าเทพนารีฟ้อนรำ

เรื่องที่ 6 ทุติยกรณียวิมาน

ว่าด้วยวิมานที่เกิดขึ้นแก่อุบาสกผู้รู้กิจที่ควรทำเรื่องที่ 2 โดยมีพระมหาโมคคัลลานะเถระถามเทพบุตรองค์หนึ่งว่ากิจที่ควรทำนั้นคืออะไร เทพบุตรจึงตอบปัญหาผลกรรมว่านอกจากการบำเพ็ญบุญต่าง ๆ กับพระสัมมาสัมพุทธเจ้าแล้ว การบำเพ็ญบุญกับพระภิกษุทั้งหลายที่ปฏิบัติชอบถือเป็นบุญมากเช่นกัน ทำให้มาเกิดในวิมานนี้ นอกจากสิ่งสวยงามตระการตาอื่น ๆ แล้วในวิมานของเทพบุตรนั้นยังมีบรรดาเหล่าเทพบรรเลงพิณทิพย์ กามคุณทั้ง 5 ชั้นเลิศและเหล่าเทพนารีฟ้อนรำ

เรื่องที่ 7 ปฐมสูจิวิมาน

ว่าด้วยวิมานที่เกิดขึ้นแก่บุรุษผู้ถวายเข็ม เรื่องที่ 1 โดยมีพระมหาโมคคัลลานะเถระถามเทพบุตรองค์หนึ่งว่า ท่านทำบุญด้วยอะไรจึงมีกายงดงาม รัศมีกายสว่างไสว เทพบุตรจึงตอบปัญหาการถวายทานนั้นว่า ทานที่จะถวายควรเป็นของดี “เข็ม” ที่ข้าพเจ้าถวายไปแล้วนั่นแหละเป็นของดี จึงทำให้มาเกิดในวิมานนี้ นอกจากนี้ ในวิมานของเทพบุตรนั้นมีบรรดาเหล่าเทพบรรเลงพิณทิพย์ กามคุณทั้ง 5 ชั้นเลิศและเหล่าเทพนารีฟ้อนรำ

เรื่องที่ 8 ทุตยสูจิวิมาน

ว่าด้วยวิมานที่เกิดขึ้นแก่บุรุษผู้ถวายเข็ม เรื่องที่ 2 โดยมีพระมหาโมคคัลลานะเถระถามเทพบุตรองค์หนึ่งว่าทำบุญด้วยอะไรจึงมีผิวพรรณงดงาม ทำบุญด้วยอะไรจึงเกิดเป็นมนุษย์ เพราะบุญแบบใดจึงทำให้มีอานุภาพและรัศมีกายสว่างไสวไปทุกทิศ เทพบุตรจึงตอบปัญหาที่ได้สมบัตินี้มาเพราะว่าตนนั้นได้ถวายตนและเกิดความเลื่อมใส ถวายเข็มแด่ภิกษุที่ปราศจากกิเลส จิตใจผ่องใสไม่มัวหมอง จึงทำให้มาเกิดในวิมานนี้ โดยในวิมานของเทพบุตรนั้นมีบรรดาเหล่าเทพบรรเลงพิณทิพย์กามคุณทั้ง 5 ชั้นเลิศและเหล่าเทพนารีฟ้อนรำ

เรื่องที่ 9 มณิถูณวิมาน

ว่าด้วยวิมานแก้วมณีที่เกิดขึ้นแก่บุรุษผู้ปลูกต้นไม้ให้ร่มรื่น โดยมีพระมหาโมคคัลลานะเถระถามเทพบุตรองค์หนึ่งว่า ท่านทำบุญด้วยอะไรจึงมีเครื่องประดับตกแต่งร่างกายสวยงามต่างหูงาม มีบริวารมากมาย มีเทพมาร่วมบรรเลงพิณทิพย์ กามคุณ 5 ชั้นเลิศ และเหล่าเทพนารีฟ้อนรำขับร้องอย่างสำราญ เทพบุตรจึงตอบปัญหาผลกรรมที่ได้สมบัตินี้มาเพราะว่าตนนั้นเมื่อตอนเป็นมนุษย์ได้สร้างที่จงกรมไว้ใกล้หนทางในป่าและปลูกต้นไม้ให้ร่มรื่น และมีจิตเลื่อมใสได้ถวายข้าวและน้ำเป็นทาน

เรื่องที่ 10 อัมพวิมาน

ว่าด้วยวิมานที่เกิดขึ้นแก่บุรุษผู้รับจ้างรดน้ำต้นมะม่วง ได้ถวายการสรงน้ำแด่พระสารีบุตร โดยมีพระมหาโมคคัลลานะเถระถามเทพบุตรองค์หนึ่งว่า ท่านทำบุญด้วยอะไรจึงมีวิมานทำด้วยแก้วมณี แก้วไพฑูรย์ และปูพื้นด้วยแผ่นทองคำ มีเทพมาร่วมบรรเลงพิณทิพย์ พร้อมด้วยกามคุณ 5 ชั้นเลิศ และเหล่าเทพนารีแต่งกายทองคำฟ้อนรำมากมาย เทพบุตรจึงตอบปัญหาผลกรรมที่ได้สมบัตินี้มาเพราะว่า ครั้งหนึ่ง ตนนั้นเป็นผู้รับจ้างรดน้ำสวนมะม่วงของคนอื่น เห็นพระสารีบุตรเหน็ดเหนื่อยเดินมาทางสวนมะม่วงนั้นท่ามกลางพระอาทิตย์กำลังแผดแสงในเดือนท้ายฤดูร้อน จึงได้ขอนิมนต์สรงน้ำแด่พระสารีบุตร พระสารีบุตรจึงวางบาตรและจีวรไว้ เหลือเพียงผ้าสบงผืนเดียว เทพองค์นั้นเกิดจิตเลื่อมใสและนำน้ำใสสะอาดมาถวายให้ท่าน จากนั้นเมื่อละร่างมนุษย์แล้วจึงมาเกิดยังสวนนันทวัน

เรื่องที่ 11 สุนิกขิตตวิมาน

ว่าด้วยวิมานที่เกิดขึ้นแก่อุบาสก ผู้จัดดอกไม้ให้เป็นระเบียบอยู่หน้าสถูป โดยมีพระมหาโมคคัลลานะเถระถามเทพบุตรองค์หนึ่งว่า ท่านทำบุญด้วยอะไรจึงมีวิมานทำด้วยแก้วมณี แก้ว

ไพฑูรย์และปูพื้นด้วยแผ่นทองคำ มีเทพมาร่วมบรรเลงพิณทิพย์ พร้อมด้วยกามคุณ 5 ชั้นเลิศและเหล่าเทพนารีแต่งกายทองคำฟ้อนรำมากมาย ผิวพรรณงดงาม มีรัศมีกายสว่างไสวไปทั่วทุกทิศ เทพบุตรจึงตอบปัญหาผลกรรมที่ได้สมบัตินี้มาว่า ตนนั้นได้จัดดอกไม้ที่เขาวางไว้ไม่เรียบร้อยให้เรียบร้อยแล้ววางไว้ที่พระสถูปของพระสุคตหรือพระกัสสปสัมมาสัมพุทธเจ้า จึงกลายเป็นผู้มีฤทธิ์มาก พรั่งพร้อมด้วยกามคุณทิพย์

จากเรื่องที่ 3 จนถึงเรื่องที่ 11 นั้น พบข้อความในลักษณะเดียวกัน สำหรับการกล่าวถึงพิณว่าเป็นเครื่องดนตรีทิพย์ที่ปรากฏและถูกใช้ในวิมานต่าง ๆ ถือเป็นเครื่องวิเศษประการหนึ่ง ที่มักปรากฏในพื้นที่อันประเสริฐ ดังตัวอย่างข้อความต่อไปนี้

ท่านสถิต ดื่ม กินอยู่ในวิมานนั้น
มีทวยเทพพากันบรรเลงพิณทิพย์ดังไพเราะ
ในวิมานของท่านนี้ มีเบญจกามคุณอันเป็นทิพรส
และเหล่าเทพนารีประดับด้วยอาภรณ์ทองคำฟ้อนรำอยู่

(ขุ.เปต. (ไทย) 26/911/110)

ตตฺถจฺฉสิ ปิวสิ ขาทสิ จ
ทิพฺพา จ วีณา ปวทนฺติ วคฺคู
ทิพฺพา รสา กามคุเณตฺถ ปญฺจ
นาริโย จ นจฺจนฺติ สุวณฺณฉนฺนา

(ขุ.เปต. (บาลี) 26/54.676/99)

โดยคำในภาษาบาลีนั้นปรากฏเฉพาะในเรื่องที่ 3 กักกฏกรสทายกวิมาน ส่วนคำภาษาบาลีในเรื่องที่ 4 จนถึงเรื่องที่ 9 นั้น ปรากฏอยู่ในลักษณะของการละข้อความ เช่น ข้อความว่า “...เป...” ด้วยเนื่องจากเนื้อความต่าง ๆ ของเรื่องที่ 3 ถึงเรื่องที่ 9 นั้น อยู่ในลักษณะเดียวกัน จึงละไว้ในฐานที่เข้าใจ แต่สำหรับเรื่องที่ 10 อัมพวิมาน และเรื่องที่ 11 สุนิกขิตตวิมานนั้น ยังคงปรากฏคำภาษาบาลี แต่มีการกล่าวเพิ่มเติมในเรื่องที่ 10 อัมพวิมานถึงการห้อมล้อมไปด้วยบรรดาหมู่เทพอัปสรที่ทำฟ้อนรำขับร้องอยู่อย่างน่ารื่นรมย์ ดังข้อความว่า

ข้าพเจ้ามีหมู่เทพอัปสรฟ้อนรำขับร้องห้อมล้อม
รื่นรมย์อยู่ในสวนนันทวันอันน่ารื่นรมย์
มีหมู่นกนานาชนิดมากมาย

(ขุ.เปต. (ไทย) 26/1158/144)

นนฺทเน ปวเร รมฺเม นานาทิชคณายุเต
รมามิ นจฺจคีเตหิ อจฺฉราหิ ปุรกฺขิโตติ ฯ

(ขุ.เปต. (บาลี) 26/79.880/132)

ดังนั้น จากเรื่องราวพิณที่ปรากฏในวิมานต่าง ๆ แสดงถึงความเป็นทิพย์และความพิเศษ โดยหนึ่งในความเป็นทิพย์นั้นคือ ดนตรี อันเป็นเครื่องบันเทิงประกอบกับสิ่งสวยงามนานาชนิดที่มีในวิมาน สามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณทิพย์ คำบาลี: ทิพพา จ วีณา
2	ลักษณะการใช้งาน	เหล่าเทพเป็นผู้บรรเลงพิณ เพื่อความรุ่งเรือง มั่งคั่ง ความประเสริฐ
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	คำไทย: เหล่าเทพนารีแต่งกายสีทองฟ้อนรำ หมู่เทพอัปสรฟ้อนรำขับร้อง คำบาลี: นจฺจนฺติ นจฺจคีเตหิ
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	เทพในวิมาน เทพอัปสร

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

เรื่องที่ 12 มหารถวิมาน ว่าด้วยวิมานที่มีรถทิพย์คันใหญ่เป็นพาหนะเกิดขึ้นแก่คนเลี้ยงโค โดยมีพระมหาโมคคัลลานะเถระถามเทพบุตรองค์หนึ่งว่า รถที่มีความวิจิตรด้วยทอง คลุมด้วยข่ายทองสว่างไสว มีฤทธิ์มาก ทรงพลัง รวดเร็ว กิริยานุ่มนวล สามารถวิ่งได้ เหาะได้ ประดับเขาสวยงาม มีเหล่าเทพอัปสรรูปโฉมงามอยู่บนรถ รวมทั้งเสียงพิณ เสียงดนตรีที่เหล่าบรรดาเทพอัปสรทั้งหลายบรรเลงนั้นต้องทำบุญอย่างไร เทพบุตรจึงตอบปัญหาผลกรรมที่ได้สมบัติมาเพราะว่าตนนั้นได้มอบ

ถวายข้าว น้ำ จีวรและของที่สะอาด ประณีต มีรสชาติ เฉพาะพระผู้มีพระภาคเจ้า รวมถึงในวิมานนี้ มีดนตรีที่ไพเราะน่าฟัง คล้ายการประโคมดนตรีเครื่องห้าและดนตรีของคนธรรพ์ให้เกิดความรื่นเริง ดังข้อความว่า

รถคันนี้คลุมด้วยข่ายทองคำ วิจิตรด้วยรัตนะต่าง ๆ มากมาย
มีเสียงกึกก้องไพเราะน่าเพลิดเพลิน ทั้งมีรัศมีรุ่งโรจน์
รุ่งเรืองด้วยหมู่เทวดาถือแส้จามร

(ขุ.เปต. (ไทย) 26/1017/126)

สุวณฺณชาลาวิตโต รโถ อยํ
พหูหิ นานารตเนหิ จิตฺติโต
สุนนฺทิโฆโส จ สุภสฺสโร จ
วิโรจติ จามรหตฺถพาหุหิ

(ขุ.เปต. (บาลี) 26/64.759/110)

รถคันนี้พราวไปด้วยลวดลายวิจิตรอเนกประการ
และกงล้อใหญ่มีรัศมีตั้งพัน
มีเสียงดังไพเราะน่าฟัง คล้ายดนตรีเครื่องห้าที่ขับประโคมแล้ว

(ขุ.เปต. (ไทย) 26/1019/126)

อเนกจิตฺตาวิตโต รโถ อยํ
ปุถู จ เนมี จ สหสฺสรํสิโย
เตสํ สโร สุยฺยติ วคฺคุรูโป
ปญฺจงฺคิกํ ตุริยมิวปฺปวาทิตํ

(ขุ.เปต. (บาลี) 26/64.761/111)

บางคราวก็แกว่งขนหางไปมา
บางคราวก็วิ่งเหยาะย่างเท้าไป บางคราวก็เหาะไป
ทำเครื่องประดับที่เขาตกแต่งไว้เรียบร้อยให้กวัดแกว่ง
เสียงเครื่องประดับเหล่านั้นดังไพเราะน่าฟัง

คล้ายดนตรีเครื่องห้าที่ขับประโคมแล้ว

(ขุ.เปต. (ไทย) 26/1023/126)

ธุนนฺติ วคฺคนฺติ ปวตฺตนฺติ อมฺพเร
อพฺภุทฺธุนนฺตา สุกเต ปิลนฺธเน
เตสํ สโร สุยฺยติ วคฺคุรูโป
ปญฺจงฺคิกํ ตุริยมิวปฺปวาทิตํ

(ขุ.เปต. (บาลี) 26/64.765/111-112)

เสียงรถ เสียงเครื่องประดับทั้งหลาย เสียงกีบเท้าม้า
เสียงม้าเสียดสีกันและเสียงเทพผู้บันเทิงดังไพเราะ
คล้ายดนตรีของคนธรรพ์ในสวนจิตรลดา

(ขุ.เปต. (ไทย) 26/1024/127)

รถสฺส โฆโส อปิลนฺธนานิ
ขุรสฺส นาทิ อภิหึสนาย จ
โฆโส สุวคฺคู สมิตสฺส สุยฺยติ
คนฺธพฺพตุริยานิ วิจิตฺรสวเน

(ขุ.เปต. (บาลี) 26/64.766/111-112)

ท่านผู้เป็นจอมเทพ เสียงรถ ช้าง ม้า และดนตรีทั้งหลาย
ซึ่งอยู่สองข้างพื้นอุทยานทำให้ท่านบันเทิงใจ
ดุจพิณทั้งหลายมีรางและคันถือที่ประกอบไว้เรียบร้อยแล้ว

(ขุ.เปต. (ไทย) 26/1033/128)

อุยฺยานภุมฺยา จ ทุวฏฺฐิโต ฐิตา
รถา จ นาคา ตุริยานิ วาสโร
ตเมว เทวินฺท ปโมทยนฺติ
วีณา ยถา โปกฺขรปตฺตพาหุหิ

(ขุ.เปต. (บาลี) 26/64.775/113-114)

เมื่อพิณมีเสียงไพเราะจับใจจำนวนมากเหล่านี้
ที่เทพอัปสรทั้งหลายบรรเลงอย่างซาบซึ้งตรึงใจยิ่งอยู่
เหล่านางอัปสรเทพกัญญา ผู้ล้วนชำนาญศิลป์
ต่างพากันร่ายรำอยู่บนดอกปทุมทั้งหลาย

(ขุ.เปต. (ไทย) 26/1034/128)

อิมาสุ วีณาสุ พหูสุ วคฺคูสุ
มนุญฺญรูปาสุ หทเยริตมฺปิ ตํ
ปวชฺชมานาสุ อตีว อจฺฉรา
ภมนฺติ กญฺญา ปทุเมสุ สิกฺขิตา

(ขุ.เปต. (บาลี) 26/64.776/114.)

ในเวลาที่มีการขับร้อง การประโคม และการฟ้อนเหล่านี้
ประสานกลมกลืนเป็นอันเดียวกัน
เทพอัปสรพวกหนึ่งฟ้อนรำอยู่บนรถของท่านนี้
อีกพวกหนึ่งทางด้านนี้เปล่งรัศมีสว่างไสวทั้งสองด้าน

(ขุ.เปต. (ไทย) 26/1035/128)

ยถา จ คีตานิ จ วาทิตานิ จ
นจฺจานิ จิมานิ สเมนฺติ เอกโต
อเถตฺถ นจฺจนฺติ อเถตฺถ อจฺฉรา
โอภาสยนฺติ อุภโต ว รตฺติยา

(ขุ.เปต. (บาลี) 26/64.777/114)

ท่านนั้นผู้อันหมู่เทพดุริยางค์ปลุกเร้าให้เกิดปีติโสมนัส
อันทวยเทพทั้งหลายบูชาอยู่
บันเทิงใจอยู่ ดังพระอินทร์ผู้ทรงวชิราวุธ
ในเมื่อพิณมีเสียงไพเราะจับใจจำนวนมากเหล่านี้
ที่เทพอัปสรทั้งหลายบรรเลงอย่างซาบซึ้งตรึงใจยิ่งอยู่

(ขุ.เปต. (ไทย) 26/1036/128)

โส โมทสิ ตุริยคณปฺปโพธโน
มหียมาโน วชิราวุโธริว
อิมาสุ วีณาสุ พหูสุ วคฺคูสุ
มนุญฺญรูปาสุ หทเยริตมฺปิ ตํ

(ขุ.เปต. (บาลี) 26/64.778/114)

จากข้อความเป็นการกล่าวถึงรถทิพย์คันใหญ่ที่เกิดขึ้นกับเทพที่เมื่อครั้งหนึ่งเคยถวายแกงปู รถนี้มีความวิจิตรตระการตา นอกจากลวดลายที่วิจิตรงดงามแล้ว ส่วนประกอบต่าง ๆ ของรถนั้นยังมีเสียงดังไพเราะ ประหนึ่งเหมือนการประโคมดนตรีของคนธรรพ์ ที่บรรเลงจากเครื่องดนตรีที่มีการประกอบไว้อย่างสมบูรณ์ การแสดงขับร้องและดนตรีมีการสอดประสานกันเป็นอย่างดี ทำให้ผู้ได้ฟังเกิดความบันเทิง สามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณทิพย์ คำบาลี: วีณา
2	ลักษณะการใช้งาน	- เสียงส่วนประกอบของรถทิพย์เหมือนกับเสียงดนตรีที่ไพเราะ - การบรรเลงของเทพในวิมาน ประหนึ่งดนตรีคนธรรพ์ในสวนจิตรลดา - เทพอัปสรบรรเลงประกอบร่ายรำ - การบรรเลงเพื่อความบันเทิง ประหนึ่งเป็นการบูชา
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	คำไทย: - เสียงไพเราะน่าฟัง เพลิดเพลิน - เสียงคล้ายดนตรีเครื่องห้าที่ขับประโคม - เสียงเทพผู้บันเทิงไพเราะ - ดนตรีของคนธรรพ์ในสวนจิตรลดา - ดนตรีทั้งหลายอยู่สองข้างพื้นอุทยานทำให้เพลิดเพลินใจ ดุจพิณที่มีรางและคันถือสมบูรณ์ - เทพอัปสรบรรเลงอย่างซาบซึ้งประกอบการร่ายรำของเหล่าอัปสรเทพกัญญา

		- การขับร้อง การประโคม และการฟ้อน ประสานกลมกลืนอย่างดี - หมู่เทพดุริยางค์บรรเลงเพื่อบันเทิงและบูชา คำบาลี: ปญฺจงฺคิกํ ตุริย วาทิตํ คนฺธพฺพตุริยานิ วีณา วีณาสุ วาทิตานิ นจฺจานิ นจฺจนฺติ
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	เทพ/เทพอัปสร/คนธรรพ์

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

เรื่องที่ 13 จนถึงเรื่องที่ 15 ต่อไปนี้ ประกอบด้วย ผลทายกวิมาน ปฐมกุณฑลีวิมาน และทุติยกุณฑลีวิมานนั้น ปรากฏเรื่องราวพิณในลักษณะเดียวกัน อันเป็นเครื่องดนตรีทิพย์แห่งวิมานสำหรับผู้กระทำความดีที่แตกต่างกันออกไป ดังรายละเอียดต่อไปนี้

เรื่องที่ 13 ผลทายกวิมาน

ว่าด้วยวิมานที่เกิดขึ้นแก่บุรุษผู้ถวายมะม่วง 4 ผล โดยมีพระมหาโมคคัลลานะเถระถามเทพบุตรองค์หนึ่งว่า ท่านทำบุญด้วยอะไรจึงมีวิมานที่สวยงามประกอบด้วยเสาแก้วมณี แก้วไพฑูรย์ ปูพื้นด้วยแผ่นทองคำ เป็นปราสาท 700 ยอด ส่วนตัวท่านมีอานุภาพและรัศมีกายสว่างไสวไปทั่วทุกทิศ มีผิวพรรณงดงาม และอยู่ในสวรรค์ชั้นไตรทศ มีแต่ความสุขเป็นทิพย์ รวมถึงการบรรเลงดนตรีพิณทิพย์ของเหล่าเทพ มีนางรูปงาม 64,000 นาง อีกทั้งสามารถท่องเที่ยวในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ได้อย่างสำราญ มีสมบัติมาก และมีผู้ชำนาญการฟ้อนรำขับร้องมากมาย เทพบุตรจึงตอบปัญหาผลกรรมที่ได้สมบัตินี้มาเพราะว่าตนนั้นได้ถวายทานด้วยผลไม้แท้แด่หมู่พระภิกษุผู้ปฏิบัติตรง

เรื่องที่ 14 ปฐมกุณฑลีวิมาน

ว่าด้วยวิมานที่เกิดขึ้นแก่บุรุษผู้บำรุงพระสงฆ์ เรื่องที่ 1 โดยมีพระมหาโมคคัลลานะเถระถามเทพบุตรองค์หนึ่งว่า ท่านทำบุญด้วยอะไรจึงมีเครื่องประดับตกแต่งร่างกายสวยงาม ต่างหูงาม มีบริวารมากมาย มีเทพมาร่วมบรรเลงพิณทิพย์ รวมถึงมีเทพกัญญารูปงามจำนวน 64,000 นาง สามารถท่องเที่ยวไปในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ มีสมบัติมากและมีผู้ชำนาญการฟ้อนรำมากมาย เทพบุตรจึงตอบปัญหาผลกรรมที่ได้สมบัตินี้มาเพราะว่าตนนั้นได้มีจิตเลื่อมใส ได้ถวายข้าวและน้ำเป็นทาน

เรื่องที่ 15 ทุติยกุณฑลีวิมาน

ว่าด้วยวิมานที่เกิดขึ้นแก่บุรุษผู้บำรุงพระสงฆ์ เรื่องที่ 2 โดยมีพระมหาโมคคัลลานะเถระถามเทพบุตรองค์หนึ่งว่า ท่านทำบุญด้วยอะไรจึงมีเครื่องประดับตกแต่งร่างกายสวยงาม ต่างหูงาม มีบริวารมากมาย มีเทพมาร่วมบรรเลงพิณทิพย์ รวมถึงมีเทพกัญญารูปงามจำนวน 64,000 นาง สามารถท่องเที่ยวไปในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ มีสมบัติมากและมีผู้ชำนาญการฟ้อนรำมากมาย เทพบุตรจึงตอบปัญหาผลกรรมที่ได้สมบัตินี้มาเพราะว่าตนนั้นได้มีจิตเลื่อมใส ถวายข้าวและน้ำเป็นทานกับสมณะผู้ดีงาม พร้อมด้วยวิชชาและจรณะ มีบริวารยศ เป็นพหูสูต มีศีลผ่องใส

จากเรื่องราวพิณที่ปรากฏทั้งสามวิมานนี้ กล่าวถึงการบรรเลงพิณทิพย์ของบรรดาเทพนั้น ซึ่งถือเป็นเครื่องประกอบแห่งความสุขสำราญ พร้อมทั้งการฟ้อนรำขับร้องของเหล่าผู้ชำนาญการ เทพกัญญารูปงาม 64,000 นาง สามารถท่องเที่ยวไปมาได้อย่างสำราญ อันความสมบูรณ์แห่งวิมานเหล่านี้ ดังปรากฏข้อความเช่นเดียวกันต่อไปนี้

อนึ่ง ทวยเทพพากันมาบรรเลงพิณทิพย์ดังไพเราะ
และเทพกัญญา 64,000 นางมีรูปงาม
ท่องเที่ยวไปมาอย่างสำราญในภพดาวดึงส์ มีสมบัติมากมาย
เป็นผู้ชำนาญการฟ้อนรำขับร้อง พากันมาให้ความบันเทิงอยู่

(ขุ.เปต. (ไทย) 26/1095/136)

ทิพฺพา จ วีณา ปวทนฺติ วคฺคู
อฏฺฐฏฺฐกา สิกฺขิตา สาธุรูปา
ทิพฺพา จ กญฺญา ติทสจรา อุฬารา
นจฺจนฺติ คายนฺติ ปโมทยนฺติ

(ขุ.เปต. (บาลี) 26/72.825/123)

สามารถสรุปเป็นประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณทิพย์ คำบาลี: ทิพพา วีณา
2	ลักษณะการใช้งาน	เหล่าเทพบรรเลงเพื่อความรื่นเริง บันเทิงใจ เป็นสิ่งที่แสดงความมั่งคั่ง
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	- ทวยเทพพากันบรรเลงพิณทิพย์ - การฟ้อนรำขับร้อง (นจฺจนฺติ)
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	เทพในวิมาน

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

เรื่องที่ 16 โคปาลวิมาน

ว่าด้วยวิมานที่เกิดขึ้นแก่คนเลี้ยงโคผู้ถวายขนมแด่ภิกษุ โดยมีพระมหาโมคคัลลานะเถระถามเทพบุตรองค์หนึ่งว่า ท่านทำบุญด้วยอะไรจึงสวมเครื่องประดับข้อมือ มีบริวารมากมายในวิมานชั้นสูง มีเครื่องทรงงดงาม มีเทพมาร่วมบรรเลงพิณทิพย์ รวมถึงมีเทพกัญญารูปงามจำนวน 64,000 นาง สามารถท่องเที่ยวไปในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ มีสมบัติมากและมีผู้ชำนาญการฟ้อนรำมากมาย เทพบุตรจึงตอบปัญหาผลกรรมที่ได้สมบัตินี้มาเพราะว่า เมื่อครั้งหนึ่งที่เกิดเป็นมนุษย์ได้รับจ้างเลี้ยงโคนมของคนอื่น วันหนึ่งมีสมณะมาหา ตนจึงวางห่อขนมถวายในมือพร้อมกล่าวคำถวาย ขณะนั้นฝูงโคที่ตนเฝ้านั้นกำลังไปกินถั่ว ตนจึงจะรีบไป แต่ถูกงูเห่ามีพิษร้ายกัดเท้า ในเวลานั้นภิกษุจึงได้รีบแก้ห่อขนมออกแล้วฉันขนมเพื่อเป็นการช่วยเหลือตน เพื่อให้ได้รับผลบุญที่ได้ทำ จนในที่สุดตนเสียชีวิตไปเกิดเป็นเทวดา ด้วยเหตุเพราะตนกราบไหว้พระคุณเจ้าด้วยความกตัญญูและมีจิตใจเลื่อมใสถวายขนม ดังข้อความว่า

อนึ่ง ทวยเทพพากันมาบรรเลงพิณทิพย์ดังไพเราะ
และเทพกัญญา 64,000 นางมีรูปงาม
ท่องเที่ยวไปมาอย่างสำราญในภพดาวดึงส์
มีสมบัติมากมาย เป็นผู้ชำนาญการ
พากันมาฟ้อนรำขับร้อง ให้ความบันเทิงใจอยู่

(ขุ.เปต. (ไทย) 26/1161/145)

ตตฺถจฺฉสิ ปิวสิ ขาทสิ จ
ทิพฺพา จ วีณา ปวทนฺติ วคฺคู
ทิพฺพา รสา กามคุเณตฺถ ปญฺจ

นาริโย จ นจฺจนฺติ สุวณฺณฉนฺนา

(ขุ.เปต. (ไทย) 26/89.870/131)

จากข้อความในเรื่องนี้ ปรากฏการบรรเลงพิณทิพย์เป็นของบรรดาเทพ ซึ่งถือเป็นเครื่องประกอบแห่งความสุขสำราญ พร้อมด้วยการฟ้อนรำขับร้องของเหล่าผู้ชำนาญการ แสดงถึงความสมบูรณ์แห่งวิมานนี้ สามารถสรุปเป็นประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณทิพย์ คำบาลี: ทิพพา จ วีณา
2	ลักษณะการใช้งาน	เหล่าเทพบรรเลงเพื่อความรื่นเริง บันเทิงใจ เป็นสิ่งที่แสดงความมั่งคั่ง
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	- ทวยเทพพากันบรรเลงพิณทิพย์ - การฟ้อนรำขับร้อง (นจฺจนฺติ)
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	เทพในวิมาน

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

เรื่องที่ 17 กัณฐกวิมาน

ว่าด้วยวิมานที่เกิดขึ้นแก่ม้ากัณฐกะ โดยมีพระมหาโมคคัลลานะเถระถามเทพบุตรองค์หนึ่งว่า ท่านทำบุญด้วยอะไรจึงมีวิมานสวยงามเหมือนดวงจันทร์วันเพ็ญ มีพื้นที่วิจิตรไปด้วยแก้วไพฑูรย์ ทองคำ แก้วผลึก เงิน แก้วลาย แก้วมุกดาและทับทิม มีสระโบกขรณีเต็มไปด้วยหมู่มัจฉาทิพย์ น้ำใสสะอาด มีพื้นลาดด้วยทรายทองคำ เต็มไปด้วยบัวหลวงหลายชนิดส่งกลิ่นหอม นอกจากนี้ ยังมีเทพอัปสรมาบำรุงบัลลังก์เท้าทองคำ ประหนึ่งบำรุงท้าวสักกเทวราช มีความรื่นรมย์ในการฟ้อนรำ ขับร้อง ประโคมดนตรี ด้วยกลอง สังข์ ตะโพน พิณและบัณเฑาะว์ มีรูปรสกลิ่นเสียงที่หลากหลาย มีรัศมีรุ่งเรืองผ่องอำไพ เทพบุตรจึงตอบปัญหาผลกรรมที่ได้สมบัตินี้มาเพราะว่าตนนั้นคือพญาม้ากัณฐกะที่เกิดวันเดียวกับพระพุทธองค์ คราวเมื่อพระองค์เสด็จออกจากพระราชวังเพื่อไปบรรลุสัมมาสัมโพธิญาณอันสูงสุด ม้ากัณฐกะเป็นผู้พาไปด้วยความยินดียิ่ง เมื่อส่งพระองค์เสร็จพระองค์ก็ทรงสั่งให้ตนและอำมาตย์กลับไปยังเมือง จากนั้น ตนป่วยหนักแล้วตายอย่างฉับพลันและด้วยอานุภาพแห่งผลบุญที่เคยทำด้วยความเลื่อมใส จึงทำให้ตนมาครอบครองในวิมานแห่งนี้ วิมานที่

เต็มไปด้วยกามคุณทิพย์แห่งเมืองเทพ ด้วยเพราะความยินดีที่ได้ฟังข่าวการบรรลุพระโพธิญาณ จึงทำให้ได้รับคุณต่าง ๆ นั้น ดังข้อความว่า

ท่านมีความยินดีในการฟ้อนรำ ขับร้อง และประโคมดนตรี
รื่นรมย์อยู่ด้วยกลอง สังข์ ตะโพน พิณ และบัณเฑาะว์

(ขุ.เปต. (ไทย) 26/1180/148)

เภริสงฺขมุทิงฺคาหิ วีณาหิ ปณเวหิ จ
รมสิ รติสมฺปนฺโน นจฺจคีเตสุ วาทิเต

(ขุ.เปต. (บาลี) 26/81.901/135)

จากข้อความสามารถอธิบายได้ว่า พิณและเครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏนั้นเป็นของทิพย์ที่พบได้ในมืองที่เป็นทิพย์ สร้างความรื่นรมย์และความบันเทิง ดังนั้น พบคำที่เกี่ยวข้องหลายคำทั้งภาษาไทยและภาษาบาลี สามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณ คำบาลี: วีณา
2	ลักษณะการใช้งาน	เทพมีความชื่นชอบในการฟ้อนรำ ขับร้องและบรรเลงดนตรี เป็นสิ่งที่แสดงความสุข สำราญ บันเทิง เป็นสิ่งประเสริฐแห่งวิมานนั้น ๆ
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	คำไทย: ฟ้อนรำ ขับร้อง ประโคมดนตรี กลอง สังข์ ตะโพน พิณและบัณเฑาะว์ คำบาลี: เภริ สงฺข มุทิงค วีณา ปณเวหิ นจฺจ คีเต วาทิเต
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	เทพในวิมาน

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

เรื่องที่ 18 ลกุณฏกภัททิยเถรคาถา

ภาษิตของพระลกุณฏกภัททิยเถระ โดยพระลกุณฏกภัททิยเถระผู้ที่งามด้วยศีลปฏิบัติฌานในป่าเงียบสงัดได้กล่าวคาถาเหล่านี้ว่า ผู้ที่มักบริโภคกามบางพวกจะชื่นชอบในเสียงตะโพน เสียงพิณและเสียงบัณเฑาะว์ คนที่ชื่นชอบในเสียงแต่ไม่ชอบในรูปนั้นยังอยู่ภายใต้อำนาจ

ฉันทะ ราคะ คนที่โง่เขลาถูกปิดกั้นด้วยกิเลส ไม่สามารถรู้ทั้งภายในและไม่เห็นภายนอก มักถูกชักจูงไปตามกระแสเสียงง่ายหรือแม้แต่ไม่รู้ภายในแต่ชัดเจนในภายนอก ก็ย่อมถูกชักจูงไปตามกระแสเสียงเช่นกัน ตรงกันข้ามกับคนที่ความคิดเห็นไม่ถูกปิดกั้น จะมีรู้ชัดทั้งภายในและเห็นชัดในภายนอก ย่อมไม่ถูกชักจูงไปตามกระแสเสียง ดังข้อความว่า

ผู้มักบริโภคกามบางพวกยินดีด้วยเสียงตะโพน

เสียงพิณและเสียงบัณเฑาะว์

ส่วนเรายินดีในคำสอนของพระพุทธเจ้าอยู่ที่โคนไม้

(ขุ.เปต. (ไทย) 26/467/419)

รมนฺเตเก มุทิงฺเคหิ วีณาหิ ปณเวหิ จ

อหญฺจ รุกฺขมูลสฺมึ รโต พุทฺธสฺส สาสเน ฯ

(ขุ.เปต. (บาลี) 26/362.467/337-338.)

จากข้อความ “พิณ” ได้ถูกนำมาอธิบายกลุ่มที่ชื่นชอบในเสียง มักอยู่ภายใต้อำนาจแห่งฉันทะ ราคะ ซึ่งมิอาจทำให้หลุดพ้นและบรรลุธรรมได้ รวมถึงบุคคลที่ถูกปิดกั้นด้วยกิเลส ก็สามารถลุ่มหลงและอยู่ในความประมาทได้ง่าย สามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณ คำบาลี: วีณา
2	ลักษณะการใช้งาน	การใช้งานในลักษณะการกล่าวเปรียบเปรยหรือเป็นเครื่องมือหนึ่งในการอธิบายทางที่มีกิเลสกับทางแห่งการบรรลุ โดยกล่าวถึงคนที่ชื่นชอบในเสียงดนตรี อันเป็นของบันเทิง ตรงกันข้ามกับผู้ปฏิบัติที่จะยินดีเฉพาะคำสอนของพระพุทธองค์เท่านั้น
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	คำไทย: เสียงตะโพน เสียงพิณ และเสียงบัณเฑาะว์ คำบาลี: มุทิงฺค วีณา ปณเวหิ
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	-

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

เรื่องที่ 19 เตรสกนิบาต

ภาษิตของโสณโกฬิวิสเถระ ได้กล่าวว่า ผู้ที่ได้เป็นคหบดีที่ยิ่งใหญ่นั้น ย่อมเป็นผู้ที่มีธรรม ภิกษุที่ยังมีความยินดีในอายตนะภายนอก ศีล สมาธิ ปัญญาย่อมไม่สมบูรณ์ และหากภิกษุทั้งหลายละทิ้งกิจอันควรกระทำ ย่อมไม่เจริญ ตรงกันข้ามหากภิกษุกระทำกิจที่ควรทำและละกิจที่ไม่ควรทำ จะเป็นผู้มีสติสัมปชัญญะและสามารถเตือนตนด้วยตนเอง มักน้อมเข้าถึงนิพพานได้ และเมื่อเราบำเพ็ญเพียร เราจะยินดีในคำสอนดังธรรมที่อุปมาด้วยสายพิณ รวมถึงการบรรลุวิชชา 3 หากทำตามคำสั่งสอนของพระพุทธเจ้าแล้ว นอกจากนี้ ยังกล่าวถึงการไม่ยึดมั่นถือมั่นเพราะความไม่เบียดเบียน การไม่สั่งสมจะทำให้ภิกษุมีจิตที่สงบและหลุดพ้น อันเป็นการทำจิตไม่ให้หวั่นไหว ตั้งมั่นดังข้อความว่า

เมื่อเราบำเพ็ญเพียรอย่างหนัก
พระศาสดาซึ่งมีพระจักษุยอดเยี่ยมในโลก
ได้ทรงแสดงธรรมอุปมาด้วยสายพิณสอนเรา
เราฟังพระดำรัสของพระองค์แล้วยินดีอยู่ในคำสอน

(ขุ.เปต. (ไทย) 26/638/450)

อจฺจารทฺธมฺหิ วิริยมฺหิ　　สตฺถา โลเก อนุตฺตโร
วีโณปมํ กริตฺวาน　　ธมฺมํ เทเสสิ จกฺขุมา ฯ
ตสฺสาหํ วจนํ สุตฺวา　　วิหาสึ สาสเน รโต

(ขุ.เปต. (บาลี) 26/380.638/361)

จากข้อความ "พิณ" ที่ปรากฏในภาษิตของโสณะนี้ กล่าวไว้ในลักษณะเดียวกันกับพระไตรปิฎกเล่มที่ 5 พระวินัยปิฎกเล่มที่ 5 มหาวรรค ภาค 2 เรื่องทรงเปรียบเทียบความเพียรกับสายพิณ และพระไตรปิฎก เล่มที่ 22 พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 14 เรื่องทุติยปัณณาสก์ ว่าด้วยโสณสูตร ที่ได้กล่าวถึงความเพียรกับสายพิณที่ตึง หย่อน พอดี สามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: สายพิณ คำบาลี: วีโณ
2	ลักษณะการใช้งาน	การใช้ในลักษณะการอุปมาความเพียรกับสายพิณในการแสดงธรรม
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	-
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	-

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

พระไตรปิฎกเล่มที่ 27 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 19 ขุททกนิกาย ชาดก ภาค 1

คำว่า "พิณ" ที่ปรากฏในเล่มที่ 27 นี้มีปรากฏทั้งสิ้น 5 ชาดก โดยปรากฏในหลายลักษณะ ไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เป็นเครื่องมือหนึ่งแห่งอุบายเพื่อให้เกิดความหลงใหล การเปรียบชายค่อมนอนขดเหมือนคันพิณที่สายขาด ปรากฏการกล่าวถึงพิณที่มีจำนวน 7 สาย คนธรรพ์ชื่ออัคคะดีดพิณและรวมถึงการเหยียดลำตัวที่ขึงตึงของลิงเหมือนดั่งสายพิณ ดังเรื่องราวชาดกต่อไปนี้

เรื่องที่ 1 อัณฑภูตชาดก

ว่าด้วยการไว้ใจภรรยาที่เลี้ยงมาตั้งแต่เกิด อยู่ในหมวดที่ว่าด้วยเรื่องหญิงหรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นเรื่องที่กล่าวถึงการวางใจในภรรยา โดยมีพระราชาโพธิสัตว์ตรัสกับพราหมณ์ปุโรหิตว่าไม่มีหญิงที่ปรารถนาชายคนเดียว นัยก็คือการรู้ไม่ทันอุบายของภรรยา ขนาดภรรยาที่เลี้ยงมายังไว้ใจไม่ได้แล้วจะไว้ใจใครได้ นอกจากนี้ พิณ ยังถูกกล่าวถึงว่าเป็นส่วนหนึ่งของการอธิบายคุณของเสียงที่สามารถใช้เป็นเครื่องมือหนึ่งที่ทำให้หลงใหล ลุ่มหลง ดังข้อความว่า

พราหมณ์ไม่รู้อุบายที่ภรรยาใช้ผ้าผูกหน้าแล้วใช้ให้ดีดพิณอยู่
ภรรยาที่เลี้ยงมาตั้งแต่อยู่ในครรภ์ (ยังทำได้เช่นนี้)
ใครจะพึงไว้ใจในภรรยาเหล่านั้นได้

(ขุ.ชา. (ไทย) 27/62/26)

ยํ พฺราหฺมโณ อวาเทสิ　　วีณํ สมฺมุขเวธิโต ๒-
อณฺฑภูตา ภตา ภริยา　　ตาสุ โก ชาตุ วิสฺสเส ฯ

(ขุ.ชา. (บาลี) 27/62/20)

สามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณ คำบาลี: วีณํ
2	ลักษณะการใช้งาน	การบรรเลงเพื่อใช้เป็นเครื่องมือในการอธิบายอุบายของภรรยา เป็นนัยแห่งความลุ่มหลง
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	-
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	พราหมณ์

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

เรื่องที่ 2 วีณาถูณชาดก

ว่าด้วยชายค่อมนอนขดเหมือนคันพิณ โดยมีเศรษฐีโพธิสัตว์สนทนากับธิดาเศรษฐีว่า ธิดาเศรษฐีนั้นไม่คู่ควรที่จะใช้ชีวิตร่วมกัน แต่ธิดานั้นหลงรักเพราะเห็นชายค่อมผู้นั้นเป็นคนเก่ง จึงมีการเปรียบเทียบท่านอนและบุคคลิกของชายค่อมนั้นเหมือนคันพิณที่สายขาด ดังข้อความว่า

(เศรษฐีโพธิสัตว์สนทนากับธิดาเศรษฐีว่า)

เจ้าคนเดียวเท่านั้นที่คิดอย่างนี้

ชายค่อมผู้โง่เขลาคนนี้ไม่อาจจะเป็นผู้นำได้

นางผู้เจริญ เจ้าไม่ควรจะร่วมทางกับคนค่อมคนนี้เลย

(ธิดาเศรษฐีฟังคำของพระโพธิสัตว์แล้วว่า)

ดิฉันเข้าใจว่าชายค่อมเป็นคนองอาจ จึงได้รักใคร่เขา

เขานอนขดอยู่อย่างนี้ ดุจคันพิณที่สายขาด

(ขุ.ชา. (ไทย) 27/163-164/109)

เอกจินฺติโต อยมตฺโถ พาโล อปริณายโก
น หิ ขุชฺเชน วาเมน โภติ สงฺคนฺตุมรหสิ ฯ
ปุริสูสภํ มญฺญมานา อหํ ขุชฺชมกามยึ
โสยํ สงฺกุฏิโต เสติ ฉินฺนตนฺติ ยถา วิณาติ ฯ

(ขุ.ชา. (บาลี) 27/313-314/89)

สามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณ คำบาลี: วิณาติ
2	ลักษณะการใช้งาน	การนอนขดเปรียบเหมือนคันพิณที่สายขาด
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	คันพิณที่สายขาด
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	-

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

เรื่องที่ 3 คุตติลชาดก

ว่าด้วยคุตติลโพธิสัตว์ โดยมีนักร้องโพธิสัตว์กล่าวกับท้าวสักกะว่าตนนั้นได้สอนการดีดพิณ 7 สายให้กับศิษย์ จนมีเสียงที่ไพเราะ วันหนึ่งศิษย์ผู้นั้นมาท้าทายแข่งขันกับตน จึงมาขอให้ท้าวสักกะช่วย ท้าวสักกะได้ยินเช่นนั้นจึงบอกว่า ตนเองนั้นเป็นผู้หนึ่งที่ให้ความเคารพบูชาอาจารย์ ดังนั้น การแข่งขันนี้ ศิษย์จะชนะอาจารย์ไม่ได้ ดังข้อความว่า

(นักขับร้องโพธิสัตว์กล่าวกับท้าวสักกะว่า)

ข้าพระองค์ได้สอนศิษย์ให้เรียนการดีดพิณ 7 สาย

มีเสียงอันไพเราะ น่าจับจิตจับใจ

เขากลับมาท้าทายข้าพระองค์แข่งขันดีดพิณสู้กันบนเวที

ท้าวโกสีย์ ขอพระองค์จงเป็นที่พึ่งของข้าพระองค์เถิด

(ท้าวสักกะสดับคำของพระโพธิสัตว์แล้วจึงตรัสว่า)

เพื่อนเอ๋ย เราจะเป็นที่พึ่ง

เราเป็นคนบูชาอาจารย์

ศิษย์จักชนะท่านไม่ได้ ส่วนท่านจะชนะศิษย์นะอาจารย์

(ขุ.ชา. (ไทย) 27/186-187/115)

สตฺตตนฺตึ สุมธุรํ รามเณยฺยํ อวาจยึ

โส มํ รงฺคมฺหิ อเวฺหติ สรณํ เม โหหิ โกสิย ฯ

อหํ ตํ สรณํ สมฺม   อหมาจริยปูชโก
น ตํ ชยิสฺสติ สิสฺโส   สิสฺสมาจริย เชสฺสสีติ ฯ

(ขุ.ชา. (บาลี) 27/336-337/94)

เรื่องนี้มีเนื้อความเหมือนกับพระไตรปิฎก เล่มที่ 26 เรื่องคุตติลวิมาน ว่าด้วยวิมานที่คุตติลาจารย์เคยไปเยี่ยม ลำดับที่ 1 วัตถุตตมทายิกาวิมาน ว่าด้ายวิมานที่เกิดแก่หญิงผู้ถวายผ้าเนื้อดีเยี่ยม สามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณ 7 สาย คำบาลี: สตฺตตนฺตึ (สตฺตตนฺติ)
2	ลักษณะการใช้งาน	การสอนวิชาดีดพิณ
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	การแข่งขันดีดพิณระหว่างครูกับศิษย์
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	คุตติลาจารย์

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

เรื่องที่ 4 สุสันธีชาดก

ว่าด้วยพระนางสุสันธี โดยมีคนธรรพ์ชื่ออัคคะถือพิณออกมาบรรเลงและขับร้องถวาย ขณะที่พญาครุฑโพธิสัตว์ออกมาเล่นสกา ดังข้อความว่า

(คนธรรพ์ชื่ออัคคะ ครั้นในเวลาพญาครุฑโพธิสัตว์มาเล่นสกา จึงถือพิณขับร้องถวายพระราชาว่า)

กลิ่นดอกติมิระหอมตลบอบอวล
คลื่นสมุทรกระทบฝั่งดังกึกก้อง
พระนางสุสันธีประทับอยู่ไกลจากพระนครนี้มาก
พระเจ้าตัมพะ กามทั้งหลายย่อมเสียดแทงข้าพระองค์
(พญาครุฑได้ฟังดังนั้น จึงกล่าวว่า)
ท่านข้ามสมุทรไปได้อย่างไร
เห็นเกาะเสรุมะได้อย่างไร

ท่านอัคคะ พระนางกับท่านพบกันได้อย่างไร

(ลำดับนั้น คนธรรพ์ชื่ออัคคะได้กล่าวว่า)

เมื่อเรือพวกพ่อค้าผู้แสวงหาทรัพย์ออกไปจากท่าภรุกัจฉา
ถูกปลามังกรตีแตก ข้าพเจ้าเกาะแผ่นกระดานลอยไป
พระนางสุสันธีมีพระวรกายหอมเพราะกลิ่นจันทน์อยู่เป็นนิตย์
ทรงปลอบโยนข้าพระองค์ด้วยพระสุรเสียงอันไพเราะนุ่มนวล
แล้วทรงอุ้มข้าพระองค์เหมือนมารดาอุ้มลูกในไส้
พระนางสุสันธีมีดวงพระเนตรอ่อนโยน
ทรงบำรุงข้าพระองค์ด้วยข้าว น้ำ ผ้า
และที่นอนด้วยพระองค์เอง
ข้าแต่พระเจ้าตัมพะ ขอพระองค์ทรงทราบอย่างนี้

(ขุ.ชา. (ไทย) 27/55-59/209-210)

วาติ คนฺโธ ติมิรานํ กุสมุทฺโทว โฆสวา
ทูเร อิโต หิ สุสนฺธี ตมฺพ กามา ตุทนฺติ มํ ฯ
กถํ สมุทฺทมตริ กถํ อทฺทกฺขิ เสรุมํ
กถํ ตสฺสา จ ตุยฺหญฺจ อหุ อคฺค สมาคโม ฯ
ภรุกจฺฉา ปยาตานํ วาณิชานํ ธเนสินํ
มงฺกเรหิ ภิทา นาวา ผลเกน มหณฺณวํ ฯ
สา มํ สเณฺหน มุทุนา นิจฺจํ จนฺทนคนฺธินี
องฺเคน อุทฺธรี ภทฺทา มาตา ปุตฺตํว โอรสํ ฯ
สา มํ อนฺเนน ปาเนน วตฺเถน สยเนน จ
อตฺตนาปิ จ มนฺทกฺขี เอวํ ตมฺพ วิชานหีติ ฯ

(ขุ.ชา. (บาลี) 27/478-752/209-210)

จากข้อมูลข้างต้นพบว่า คนธรรพ์ชื่ออัคคะเป็นผู้บรรเลงพิณและขับร้องถวายแด่พระราชา สามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณ
2	ลักษณะการใช้งาน	การบรรเลงและขับร้องถวายให้กับพระราชา
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	การถือพิณ ขับร้อง
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	คนธรรพ์ชื่ออัคคะ

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

เรื่องที่ 5 มหากปิชาดก ว่าด้วยพญาลิงโพธิสัตว์ โดยพระราชาได้ตรัสถามลิงว่าการที่ลิงนั้นทอดตัวเป็นสะพานให้ลิงตัวอื่นข้ามผ่านไปได้นั้น เจ้าทำไมจึงยอมทำเช่นนั้นได้ ฝ่ายพญาลิงจึงกราบทูลพระราชาว่าตนเองนั้นเป็นถึงพญาลิง ถือเป็นผู้ปกครองฝูงลิงทั้งปวง จึงเป็นหน้าที่ที่ควรจะหาความสุขมาสู่ฝูงลิงนั้นให้ได้ ดังนั้น การที่ตนนั้นจะเหยียดตัวเองขึงตึงเหมือนสายพิณ เพื่อให้เหล่าฝูงลิงข้ามผ่านไปได้ เปรียบเสมือนกับพระราชาว่า พระองค์ก็ควรที่จะแสวงหาความสุขมาให้แก่ประชาชนทั้งปวงได้เช่นกัน ดังข้อความว่า

ข้าพเจ้านั้น ถูกกิ่งไม้และเถาวัลย์ขึงอยู่เหมือนสายพิณ
พวกลิงใช้เท้าเหยียบข้ามไปโดยสวัสดี

(ขุ.ชา. (ไทย) 27/87/271)

ตํ มํ วีณายตํ สนฺตํ สาขาย จ ลตาย จ
สมนุกฺกมนฺตา ปาเทหิ โสตฺถึ สาขมิคา คตา ฯ

(ขุ.ชา. (บาลี) 27/1054/225)

สามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณ คำบาลี: วีณา
2	ลักษณะการใช้งาน	การเปรียบความตึงที่พญาลิงเหยียดลำตัว เหมือนการขึงตึงของสายพิณ มีความหมายว่าการเป็นผู้นำที่ควรเสียสละ และหาความสุขมาสู่ประชาชนให้ได้ ไม่ว่าสถานการณ์ใดก็ตาม
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	-
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	-

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

พระไตรปิฎกเล่มที่ 28 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 20 ขุททกนิกาย ชาดก ภาค 2

พระไตรปิฎกเล่มที่ 28 มีชาดกจำนวน 4 เรื่องที่กล่าวถึงพิณ เช่น การบำเพ็ญวิริยบารมี การบำเพ็ญปัญญาบารมี อานุภาพแห่งแก้วมณีและการบำเพ็ญเพียรบารมีในชาติสุดท้ายของพระเวสสันดร ดังต่อไปนี้

เรื่องที่ 1 มหาชนกชาดก

ว่าด้วยพระมหาชนกทรงบำเพ็ญวิริยบารมี มหาชนกชาดกเป็นเรื่องที่พระพุทธเจ้าเมื่อครั้งเสด็จประทับอยู่ ณ พระเชตวัน ทรงปรารภการเสด็จออกบรรพชาครั้งใหญ่ (ในอดีต) จึงได้ตรัสเรื่องพระมหาชนกนี้ โดยทรงยกคาถาแรกของเรื่องที่นางเทพธิดากล่าวกับพระมหาชนกที่กำลังว่ายน้ำข้ามทะเลอยู่ว่า “ใครกันนี่ ทั้ง ๆ ที่มองไม่เห็นฝั่งก็ยังพยายาม (ว่าย) อยู่ในท่ามกลางสมุทร” นอกจากนี้ พระองค์ยังได้รำพึงถึงสิ่งที่ควรละหลายสิ่งในชีวิตว่าจะละได้เมื่อใด หนึ่งในเรื่องนั้นคือ การทำจิตใจให้ซื่อตรงเหมือนการดีดพิณ 7 สาย ดังข้อความว่า

เมื่อไร เราจักทำจิตให้ตรงได้เหมือนคนดีดพิณ
ดีดพิณทั้ง 7 สายให้มีเสียงน่ารื่นรมย์จับใจ
ความดำรินั้นจักสำเร็จได้เมื่อไรหนอ

(ขุ.ชา. (ไทย) 28/238/219)

กทาหํ วีณรุชฺชโกว สตฺตตนฺตึ มโนรมํ
จิตฺตํ อุชุ กริสฺสามิ ตํ กทา สุ ภวิสฺสติ ฯ

(ขุ.ชา. (บาลี) 28/453.95/178)

สามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณ 7 สาย คำบาลี: วีณ สตฺตตนฺตึ (สตฺตตนฺติ)
2	ลักษณะการใช้งาน	- การกล่าวเปรียบเทียบในการทำจิตใจให้ตรงเหมือนคนดีดพิณ - ดีดพิณ 7 สายให้ไพเราะ คือ ซื่อตรงไพเราะน่าฟัง
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	-
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	-

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

เรื่องที่ 2 มโหสธชาดก

ว่าด้วยพระมโหสธบัณฑิตทรงบำเพ็ญปัญญาบารมี โดยมโหสธบัณฑิตได้แสดงความเป็นผู้ปรีชาสามารถ ด้วยการวินิจฉัยปัญหาแก่ประชาชน ทูลตอบปัญหาของพระราชาและโต้ตอบคำถามทุกรูปแบบได้อย่างเชี่ยวชาญ ได้ช่วยรักษาเมืองมิถิลา ให้พ้นจากการยึดครองของปัจจามิตรได้และสามารถช่วยเหลือพระเจ้าวิเทหราชให้พ้นเงื้อมมือข้าศึกได้ สามารถพากองทัพทั้งหมดกลับถึงเมืองโดยปลอดภัย จนกระทั่งพระเจ้าวิเทหะเสด็จลุกขึ้นสวมกอดมโหสธบัณฑิตโพธิสัตว์แล้วทำปฏิสันถารตรัสกับมโหสธบัณฑิตว่า ตนนั้นได้ทิ้งมโหสธไว้เพียงลำพังในป่า แต่มโหสธกราบทูลว่า

ข้าแต่พระเจ้าวิเทหะผู้เป็นกษัตริย์ ข้าพระองค์ล้อมประโยชน์ไว้ด้วยประโยชน์ ล้อมความคิดไว้ด้วยความคิด ล้อมพระราชาไว้เหมือนน้ำทะเลล้อมชมพูทวีปไว้

(ขุ.ชา. (ไทย) 28/775/303)

พระเจ้าวิเทหะทรงยินดี ร่าเริงและทรงยกย่องคุณงามความดีของมโหสธบัณฑิตโพธิสัตว์และรับสั่งให้ชาวพระนครตีกลองป่าวประกาศและให้ประชาชนร่วมกันดีดพิณ ตีกลองใบน้อยใบใหญ่ตีมโหระทึก เป่าสังข์ ต่างให้ความเคารพเลื่อมใสกับมโหสธบัณฑิต ดังข้อความว่า

(พระเจ้าวิเทหะทรงยินดี ร่าเริงอย่างยิ่ง ทรงยกย่องคุณของมโหสธบัณฑิตโพธิสัตว์ว่า)

ท่านอาจารย์เสนกะ การอยู่ร่วมกับบัณฑิตทั้งหลาย
เป็นสุขดีหนอ เพราะมโหสธบัณฑิตปลดเปลื้องพวกเรา
ผู้ตกอยู่ในเงื้อมมือของศัตรู
เหมือนคนช่วยปล่อยนกที่ติดอยู่ในกรงให้รอดพ้น
และเหมือนคนช่วยปล่อยปลาที่ติดอยู่ในร่างแหให้รอดพ้น

(ฝ่ายเสนกบัณฑิตรับพระราชดำรัสแล้วกราบทูลว่า)

ข้าแต่มหาราช ข้อความนี้ก็เป็นอย่างนี้
เพราะพวกบัณฑิตเป็นผู้นำสุขมาให้
มโหสธได้ช่วยปลดเปลื้องพวกเราผู้ตกอยู่ในเงื้อมมือของศัตรู
เหมือนคนช่วยปล่อยนกที่ติดอยู่ในกรง
และปลาที่ติดอยู่ในร่างแหให้พ้นไป

(พระเจ้าวิเทหะรับสั่งให้ชาวพระนครเที่ยวตีกลองประกาศว่า)

ขอประชาชนทั้งหลายจงดีดพิณทุกชนิด
จงตีกลองน้อย กลองใหญ่ และมโหระทึก
จงเป่าสังข์อันมีเสียงไพเราะของชาวเมืองเถิด

(ขุ.ชา. (ไทย) 28/777-779/303-304)

อาหญฺญนฺตุ สพฺพวีณา เภริโย เทนฺทิมานิ จ
ธมนฺตุ มาคธา สงฺขา วคฺคู นทนฺตุ ทุนฺทุภี ฯ

(ขุ.ชา. (บาลี) 28/685/244)

สามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณ คำบาลี: วีณา
2	ลักษณะการใช้งาน	การใช้บรรเลงเพื่อต้อนรับและให้ความเคารพมโหสธบัณฑิต
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	คำไทย: ตีกลอง ดีดพิณ กลองน้อย กลองใหญ่ มโหรทึก เป่าสังข์ คำบาลี: เภริโย สงฺขา
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	ประชาชน

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

เรื่องที่ 3 วิธุรชาดก

ว่าด้วยวิธุรบัณฑิตบำเพ็ญปัญญาบารมี มณิกัณฑ์ ตอนว่าด้วยอานุภาพแก้วมณี ความมีอยู่ว่า พญานาควรุณมีมเหสีชื่อนางวิมลา ซึ่งนางวิมลาทำแกล้งมีอาการป่วย ด้วยเพราะอยากฟังธรรมของวิธุรบัณฑิต ผู้ซึ่งมีปัญญาและความสามารถแก้ปัญหาที่เกิดขึ้นได้อย่างมีเหตุมีผล รู้หลักคุณธรรมอันลึกซึ้งและสามารถแสดงธรรมเหล่านั้นได้อย่างไพเราะจับใจ ทำให้ผู้ฟังเกิดความชื่นชมยินดีในสัจจะแห่งธรรมนั้น ทำให้พญานาคราชเกิดความวิตกกังวล จึงถามนางวิมลาว่าเป็นอะไรและทำอย่างไรจึงจะหายจากอาการป่วย นางวิมลาจึงตอบเพียงว่าต้องการหัวใจวิธุรบัณฑิตเท่านั้น ส่วนธิดาชื่อว่า อริทันตี เห็นความวิตกกังวลของพระบิดา นางจึงประสงค์จะช่วยให้พระมารดาได้สิ่งที่ต้องการ นางอริทันตีจึงป่าวประกาศให้บรรดาคนธรรพ์ นาค ครุฑ มนุษย์ กินนร ทั้งหลายได้ทราบว่า หากผู้ใดสามารถนำหัวใจวิธุรบัณฑิตมาให้นางได้ นางจะยอมแต่งงานด้วย ในขณะนั้นปุณณกยักษ์ผู้เป็นหลานของท้าวเวสสุวัณมหาราชผ่านมาพอดี จึงเกิดความพึงพอใจรักใคร่ในตัวนางอริทันตี อยากได้นางมาเป็นชายา ปุณณกยักษ์เหาะขึ้นไปเวปุลลบรรพตซึ่งเป็นภูเขาศิลาล้วน ๆ และเป็นที่อาศัยของเหล่ากินนร ได้เที่ยวแสวงหาแก้วมณีที่อยู่กลางยอดเขานั้น แก้วมณีที่พบนั้น เป็นแก้วไพฑูรย์ชื่อว่า “มโนหรจินดา” จากนั้น จึงไปยังราชสำนักพระเจ้าธนัญชัย เพราะรู้ว่าวิธุรบัณฑิตเป็นมหาราชครูในราชสำนักนั้นและทำการท้าพนันกันว่า หากปุณณกยักษ์แพ้จะยอมยกแก้วมณีประเสริฐนั้นให้ โดยดวงแก้วมณีประเสริฐนั้น มีอานุภาพนานัปการที่จะสามารถบันดาลให้กับผู้เป็นเจ้าของได้ โดยหนึ่งในข้อความนั้นได้กล่าวถึงดนตรีและสิ่งบันเทิง อันเป็นสิ่งหนึ่งที่แก้วมณีนั้นสามารถเนรมิตให้ได้ ดังข้อความว่า

ขอทูลเชิญพระองค์ทอดพระเนตรพวกคนทำของหวาน

คนทำของคาว พวกนักดนตรี คือ

บางพวกฟ้อนรำขับร้อง บางพวกปรบมือ บางพวกตีฉิ่ง
ที่ธรรมชาติได้เนรมิตไว้ในแก้วมณีดวงนี้

ขอทูลเชิญพระองค์ทอดพระเนตรกลอง ตะโพน สังข์
บัณเฑาะว์ มโหระทึก และเครื่องดนตรีทุกชนิด
ที่ธรรมชาติได้เนรมิตไว้ในแก้วมณีดวงนี้

ขอทูลเชิญพระองค์ทอดพระเนตรเปิงมาง (ฉิ่ง) กังสดาล พิณ
การฟ้อนรำขับร้อง เครื่องดนตรีดีดสีตีเป่าที่เขาประโคมกึกก้อง
ที่ธรรมชาติได้เนรมิตไว้ในแก้วมณีดวงนี้
ก็ในแก้วมณีดวงนี้ มีมหรสพที่คลาคล่ำไปด้วยชายหญิง
ขอทูลเชิญพระองค์ทอดพระเนตรพื้นที่สำหรับเล่นมหรสพ
บนเตียงซ้อนกันเป็นชั้น ๆ ที่ธรรมชาติได้เนรมิตไว้ในแก้วมณีดวงนี้

(ขุ.ชา. (ไทย) 28/1405-1409/402)

อาหาริเก จ สูเท จ นฏฺนฏฺกคายิเน
ปาณิสฺสเร กุมฺภถูนิเก มณิมฺหิ ปสฺส นิมฺมิตํ ฯ

ปสฺส เภรีมุทิงฺคา จ สงฺขา ปณวเทนฺทิมา
สพฺพญฺจ ตาลาวจรํ มณิมฺหิ ปสฺส นิมฺมิตํ ฯ
สมฺมตาลญฺจ วีณญฺจ นจฺจคีตํ สุวาทิตํ
ตุริยตาลิตสงฺฆุฏฺฐํ มณิมฺหิ ปสฺส นิมฺมิตํ ฯ

ลงฺฆิกา มุฏฺฐิกา เจตฺถ มายาการา จ โสภิยา
เวตาลิเก จ ชลฺเล จ มณิมฺหิ ปสฺส นิมฺมิตํ ฯ

สมชฺชา เจตฺถ วตฺตนฺติ อากิณฺณา นรนาริภิ
มญฺจาติมญฺเจ ภูมิโย มณิมฺหิ ปสฺส นิมฺมิตํ ฯ

ขุ.ชา. (บาลี) 28/926.3-928.1/325-326.

สามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณ คำบาลี: วีณ
2	ลักษณะการใช้งาน	การเป็นหนึ่งสิ่งในความวิเศษที่ปรากฏในแก้วมณีประเสริฐ โดยเครื่องดนตรีจัดเป็นของประเสริฐด้วยเช่นกัน
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	คำไทย: นักดนตรี ฟ้อนรำ ขับร้อง ปรบมือ ตีฉิ่ง กลอง ตะโพน สังข์ บัณเฑาะว์ มโหระทึก เครื่องดนตรีทุกชนิด เปิงมาง (ฉิ่ง) กังสดาล ดีดสีตีเป่า ประโคม มหรสพ คำบาลี: นฎ เภรี มุทิงฺค สงฺขา ปณว สมฺมตาลญฺจ วีณญฺ นจฺจคีตํ สุวาทิตํ ตุริย
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	การเป็นของวิเศษ

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

เรื่องที่ 4 เวสสันดรชาดก

ว่าด้วยพระเจ้าเวสสันดรทรงบำเพ็ญบารมีชาติสุดท้าย กัณฑ์มหาราช เนื้อความโดยย่อกล่าวว่า ชูชกนั้นตั้งใจพาสองพระกุมารกลับไปหานางอมิตตดาที่เมืองกลิงคราษฎร์ แต่เทพยดาดลใจให้ชูชกเดินทางผิด กลายเป็นเดินทางเข้าสู่กรุงสีพีของพระเจ้ากรุงสญชัย ฝ่ายพระเจ้ากรุงสญชัยได้ทรงพระสุบินนิมิตคืนก่อนที่จะได้พบสองพระกุมารว่า มีบุรุษรูปร่างน่าเกลียดน่ากลัวนำดอกบัวสองดอกมาถวาย ซึ่งโหรหลวงทำนายว่าจะมีพระญาติใกล้ชิดที่พลัดพรากไปกลับสู่พระนคร พอรุ่งขึ้นชูชกได้มีโอกาสนำสองพระกุมารเข้าเฝ้า พระเจ้ากรุงสญชัยและพระนางผุสดี ทั้งสองพระองค์ดีพระทัยยิ่งนัก จึงพระราชทานสิ่งของเพื่อไถ่องค์พระนัดดาทั้งสอง ตามที่พระเวสสันดรทรงกำหนดไว้และทรงให้จัดเลี้ยงชูชกด้วยอาหารคาวหวานมากมาย ชูชกบริโภคเกินขนาดจนไฟธาตุไม่อาจเผาผลาญได้ อาหารไม่ย่อย สุดท้ายก็ถึงแก่จุกตาย ทรัพย์ที่ได้รับก็ถูกริบเข้าคลังหลวง หลังจากที่ประกาศให้วงศาคณาญาติให้มารับแล้วไม่มีผู้ใดมารับและจากที่พระเจ้ากรุงสญชัย ทรงสดับเรื่องราวจากพระนัดดาทั้งสองที่ต้องตกระกำลำบากกับพระชนกชนนี พระเจ้ากรุงสญชัยจึงทรงเตรียมยกพยุหยาตราไปรับพระเวสสันดรกับพระนางมัทรีกลับพระนคร โดยในวันรับเสด็จ พราหมณ์ชาวเมืองกลิงคราษฎร์ 8 คน ได้นำช้างปัจจัยนาเคนทร์มาถวายคืน จึงโปรดให้พระชาลีทรงช้างปัจจัยนาเคนทร์ แล้วนำขบวนสู่เขาวงกต โดยในขบวนนั้น ได้จัดเตรียมอาหารคาวหวาน มหรสพดนตรี อย่างอึกทึก ดังข้อความว่า

ให้มีพนักงานพิเศษทั้งครัวหวานและครัวคาว

จัดตั้งไว้เพื่อประชาชนทั่วไป

ให้มีมหรสพฟ้อนรำขับร้องทุก ๆ อย่าง

เพลงปรบมือ กลองยาว คนขับเสภา
และคนผู้บรรเทาความเศร้าโศก

พวกมโหรีจงเล่นดนตรี
ดีดพิณพร้อมทั้งตีกลองน้อยกลองใหญ่
เป่าสังข์ ตีกลองหน้าเดียว

ตีตะโพน แกว่งบัณเฑาะว์ เป่าสังข์ ดีดจะเข้
และตีกลองใหญ่ กลองเล็ก

(ขุ.ชา. (ไทย) 28/2358-2360/548)

อาฬาริกา จ สูทา จ   นฏนฏฺฏกคายิโน
ปาณิสฺสรา กุมฺภถูนิโย   มุทฺทิกา โสกชฺฌายิกา ฯ

อาหญฺญนฺตุ สพฺพวีณา   เภริโย ทินฺทิมานิ จ
ขรมุขานิ ธมนฺตุ   นทนฺตุ เอกโปกฺขรา

มุทิงฺคา ปณฺฑวา สงฺขา   โคธา ปริวทนฺติกา
ทินฺทิมานิ จ หญฺญนฺตุ   กุฏุมฺพา ทินฺทิมานิ จ ฯ

(ขุ.ชา. (บาลี) 28/1239.5-1239.7/443-444)

สามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: ดีดพิณ ดีดจะเข้ คำบาลี: สพฺพวีณา
2	ลักษณะการใช้งาน	การบรรเลงเพื่อเฉลิมฉลอง ต้อนรับ แสดงความยินดี
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	คำไทย: มหรสพ ฟ้อนรำ ขับร้อง ปรบมือ กลองยาว คนขับ เสภา มโหรี เล่นดนตรี ดีดพิณ กลองน้อยกลองใหญ่ เป่าสังข์ ตีกลองหน้าเดียว ตะโพน แกว่งบัณเฑาะว์ เป่าสังข์ ดีดจะเข้ กลองใหญ่ กลองเล็ก คำบาลี: นฏฺนฏ สพฺพวีณ เภริโย มุทิงฺคา ปณฺฑวา สงฺขา โคธะ
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	ประชาชนทั่วไป

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

พระไตรปิฎกที่จะกล่าวต่อไปนี้ คือ เล่มที่ 29 และ 30 โดยพระไตรปิฎกเล่มที่ 29 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 21 ขุททกนิกาย มหานิทเทส และพระไตรปิฎกเล่มที่ 30 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 22 ขุททกนิกาย จูฬนิทเทส ทั้งสองเล่มนี้ปรากฏข้อมูลในลักษณะเดียวกัน ดังรายละเอียดต่อไปนี้

พระไตรปิฎกเล่มที่ 29 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 21 ขุททกนิกาย มหานิทเทส

คำว่า "พิณ" ในพระไตรปิฎกเล่มที่ 29 นี้ ปรากฏคำว่า "พิณพาทย์" ในลักษณะของการอธิบายการเล่นทางวาจา ในตุวฏกสูตร ว่าด้วยการเล่น 2 อย่าง ดังคำอธิบายต่อไปนี้

ตุวฏกสุตตนิทเทศ อธิบายตุวฏกสูตร

ว่าด้วยการเล่น 2 อย่าง อันประกอบด้วยการเล่นทางกายและการเล่นทางวาจา โดยได้อธิบายว่า การเล่นทางกายนั้น คือ กิจกรรมต่าง ๆ เช่น เล่นกีฬา เล่นรถ เล่นธนู หมากรุก เป็นต้น ส่วนการเล่นทางวาจานั้นคือ การทำเสียงต่าง ๆ ออกจากปาก เช่น การทำเสียงกลอง การทำเสียงพิณพาทย์ การรัวกลอง กะเดาะปากและอื่น ๆ เป็นต้น

พระไตรปิฎกเล่มที่ 30 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 22 ขุททกนิกาย จูฬนิทเทส

การอธิบาย "พิณ" ในพระไตรปิฎกเล่มนี้ เหมือนกับพระไตรปิฎก เล่มที่ 29 ในการอธิบายการเล่น 2 อย่าง ซึ่งในเล่มนี้ปรากฏในขัคควิสาณสุตตนิทเทส ปฐมวรรค

จากพระไตรปิฎกเล่มที่ 29 และเล่มที่ 30 นี้ ปรากฏข้อมูลพิณในลักษณะเดียวดังตัวอย่างข้อความว่า

คำว่า การเล่น ได้แก่ การเล่น 2 อย่าง คือ

1. การเล่นทางกาย

2. การเล่นทางวาจา

การเล่นทางกาย เป็นอย่างไร

คือ คนย่อมเล่นกีฬาบังคับช้างบ้าง เล่นกีฬาบังคับม้าบ้าง เล่นรถ เล่นธนู เล่นหมากรุกแถวละ 8 ตาหรือเล่นหมากแถวละ 10 ตา เล่นหมากเก็บ เล่นดวด เล่นหมากไหว เล่นโยนบ่วง เล่นไม้หึ่ง เล่นฟาดให้เป็นรูปต่างๆ เล่นสะกา เล่นเป่าใบไม้เล่นไถเล็ก ๆ เล่นหกคะเมน เล่นกังหัน เล่นตวงทราย เล่นรถเล็ก ๆ เล่นธนูเล็ก ๆ เล่นเขียนทราย เล่นทายใจ เล่นล้อเลียนคนพิการนี้ชื่อว่าการเล่นทางกาย

การเล่นทางวาจา เป็นอย่างไร

คือ การทำเสียงกลองด้วยปาก ทำเสียงพิณพาทย์ด้วยปาก เล่นรัวกลองด้วยปาก ผิวปาก กะเดาะปาก เป่าปาก ซ้อมเพลง โห่ร้อง ขับร้อง เล่นตลก นี้ชื่อว่าการเล่นทางวาจา

(ขุ.ม. (ไทย) 29/161/452)

กตมา วาจสิกา ขิฑฺฑา ฯ มุขเภริยํ มุขาฬมฺพรํ
มุขเทณฺฑิมกํ มุขวลิมกํ มุขเภรุฬกํ มุขทฑฺทริกํ นาฏิกํ ลาสํ
คีตํ ทวกมฺมํ อยํ วาจสิกา ขิฑฺฑา ฯ

(ขุ.ม. (บาลี) 29/752.3/459)

จึงสามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณพาทย์ คำบาลี: หมฺพทํ
2	ลักษณะการใช้งาน	การทำเสียงโดยปาก เช่น การทำพิณพาทย์ปาก (การทำทำนอง)
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	คำไทย: เสียงกลอง พิณพาทย์ รัวกลอง ผิวปาก ซ้อมเพลง โห่ร้อง ขับร้อง คำบาลี : มุขเภริยํ มุขหมฺพทํ คีตํ
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	-

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

พระไตรปิฎกเล่มที่ 32 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 24 ขุททกนิกาย อปทาน ภาค 1
พุทธวรรคหมวดว่าด้วยพระพุทธเจ้า พุทธาปทาน พระประวัติในอดีตชาติของพระพุทธเจ้า

ว่าด้วยการกล่าวถึงพระพุทธเจ้าทุกพระองค์นั้นว่าเป็นผู้มีความสมบูรณ์ด้วยบารมี 30 ประการ หนึ่งในนั้นคือ พุทธเขตที่รายล้อมด้วยแก้วมณีจรัสแสงสีต่าง ๆ ประกอบด้วยเครื่องหอม สัตว์นานาชนิดและดนตรี ดังข้อความว่า

กลองทุกชนิดจงดังขึ้น พิณทุกชนิดจงบรรเลง
เครื่องสังคีตทุกชนิดจงบรรเลงขับกล่อมอยู่รอบ ๆ ปราสาท

(ขุ.อป. (ไทย) 32/43/7)

หญิงนักฟ้อนก็จงฟ้อน หญิงนักร้องก็จงขับร้อง
หมู่นางอัปสรก็จงร่ายรำ สนามเต้นรำต่างๆ
จงปรากฏอยู่รอบ ๆ ปราสาท

(ขุ.อป. (ไทย) 32/46/8)

เราตีกลองอมฤต มีเสียงไพเราะกังวาน
ขอประชาชนในระหว่างนี้ จงฟังเสียงที่ไพเราะ(ของเรา)

(ขุ.อป. (ไทย) 32/72/11)

เภริโย สพฺพา วชฺชนฺตุ   วีณา สพฺพา รวนฺตุ ตา

สพฺพา สงฺคีติ วตฺตนฺตุ   ปาสาทสฺส สมนฺตโต ฯ

(ขุ.อป. (บาลี) 32/1.42/5)

สามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณ คำบาลี: วีณา
2	ลักษณะการใช้งาน	การทำหน้าที่บรรเลงขับกล่อมเป็นสิ่งหนึ่งที่ปรากฏในพุทธเขตรอบปราสาทแห่งพระพุทธเจ้าด้วยบารมี
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	คำไทย: กลอง พิณ เครื่องสังคีต บรรเลงขับกล่อม หญิงนักฟ้อน นักร้อง ขับร้อง นางอัปสรร่ายรำ กลองอมฤต คำบาลี: เภริโย สพฺพา วีณาสพฺพา สพฺพาสงฺคีติ
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	-

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

พระไตรปิฎกเล่มที่ 33

พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 25 ขุททกนิกาย อปทาน ภาค 2 -พุทธวังสะ-จริยาปิฎก

เล่มนี้ปรากฏเกี่ยวกับ “พิณ” จำนวน 3 เรื่อง เช่น ปาฏิหีรสัญญกเถราปทาน อุกกาสติกเถราปทานและสุเมธกถา ดังต่อไปนี้

เรื่องที่ 1 ปาฏิหีรสัญญกเถราปทาน

ประวัติในอดีตชาติของพระปาฏิหีรสัญญกเถระความว่า ได้มีพระพุทธเจ้าพระนามว่าปทุมุตตระเสด็จมายังเมืองของท่าน ด้วยอานุภาพบุญบารมีของท่านก็มีเสียงพิณและดนตรีต่าง ๆ ดังกึกก้องให้การต้อนรับไปตลอดเส้นทางทั้งที่ปราศจากผู้เล่น ดังข้อความว่า

ทันทีที่พระพุทธเจ้า ผู้สงบ ผู้คงที่

เสด็จเข้าพระนคร ก็ได้มีเสียงกึกก้อง

ให้การต้อนรับตามถนน

เมื่อพระพุทธเจ้าเสด็จเข้าพระนคร

พิณที่ไม่มีคนดีดคนเคาะ ก็บรรเลงขึ้นเอง ด้วยพุทธานุภาพ

ข้าพเจ้านมัสการพระพุทธเจ้าผู้ประเสริฐที่สุด
พระนามว่าปทุมุตตระ ผู้เป็นมหามุนี
และเห็นปาฏิหาริย์แล้ว ได้ทำจิตให้เลื่อมใสในปาฏิหาริย์นั้น
พระพุทธเจ้า ช่างน่าอัศจรรย์ พระธรรม ช่างน่าอัศจรรย์
การที่เรามาประจวบกับพระศาสดา ช่างน่าอัศจรรย์
เครื่องดนตรีแม้ปราศจากจิตวิญญาณก็ยังบรรเลงได้เอง

(ขุ.อป. (ไทย) 33/27-30/63)

นครํ ปวิสนฺตสฺส อุปสนฺตสฺส ตาทิโน
รถิยา ปจฺจุคฺคมนาทีสุ นิคฺโฆโส อาสิ ตาวเท ฯ

พุทฺธสฺส อานุภาเวน อวชฺชิตอฆฏฺฏิตา ๒-
สยํ วีณา ปวชฺชนฺติ พุทฺธสฺส ปวิสโต ปุรํ ฯ

พุทฺธเสฏฺฐํ นมสฺสามิ ปทุมุตฺตรํ มหามุนึ
ปาฏิหิรญฺจ ปสฺสิตฺวา ตตฺถ จิตฺตํ ปสาทยึ ฯ

อโห พุทฺโธ อโห ธมฺโม อโห โน สตฺถุสมฺปทา
อเจตนาปิ ตุริยา สยเมว ปวชฺชเร ฯ

(ขุ.อป. (บาลี) 33/23.27-23.30/47)

สามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณ คำบาลี: วีณา
2	ลักษณะการใช้งาน	การบรรเลงด้วยพุทธานุภาพสื่อถึงบุญญาธิการของพุทธเจ้าได้ชัดเจน โดยสามารถดังขึ้นเองได้โดยไม่มีผู้บรรเลง
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	คำไทย: เครื่องดนตรี คำบาลี: ตุริยา
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	-

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

เรื่องที่ 2 อุกกาสติกเถราปทาน

ประวัติในอดีตชาติของพระอุกกาสติกเถระ ว่าพระอุกกาสติกเถระได้มีจิตใจเลื่อมใส กราบไหว้และถวายอาหารให้กับพระปัจเจกพุทธเจ้าพระนามว่าโกสิกะผู้เป็นพระสยัมภู ทำให้ตนนั้นไปเกิดในหมู่เทพชั้นดุสิต และครอบครองกรุงชื่อ โสภณะ ที่วิสสุกรรมเทพบุตรเนรมิตให้ ซึ่งเป็นเมืองที่เงียบสงัดแต่เป็นเมืองที่มีเสียงกังสดาลดังอย่างไพเราะ ดังข้อความว่า

กรุงชื่อโสภณะที่วิสสุกรรมเทพบุตรเนรมิตให้
เป็นกรุงที่สงัดจากเสียง 10 ประการ[1-]
แต่ประกอบด้วยเสียงกังสดาลอย่างไพเราะ
เชิงอรรถ :1 เสียง 10 ประการคือ เสียงช้าง เสียงม้า เสียงกลอง
เสียงสังข์ เสียงรถ เสียงตะโพน เสียงพิณ เสียงเพลงขับ เสียงฉิ่ง
เสียงเชื้อเชิญทานอาหาร

(ขุ.อป. (ไทย) 33/38/122)

โสภนํ นาม นครํ　　วิสุกมฺเมน มาปิตํ
ทสสทฺทา วิวิตฺตนฺตํ　　สมฺมตาฬสมาหิตํ ฯ

(ขุ.อป. (บาลี) 33/63.38/91)

สามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณ (เป็นหนึ่งในเสียง 10 ประการที่มักปรากฏในพระราชวังหรือวิมานและตามสถานที่ต่าง ๆ ที่สำคัญ) คำบาลี: -
2	ลักษณะการใช้งาน	พิณเป็นเครื่องดนตรี
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	กลอง สังข์ ตะโพน พิณ เพลงขับ ฉิ่ง
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	-

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

เรื่องที่ 3 สุเมธกถา

ว่าด้วยสุเมธดาบสอยู่ในกรุงอมรวดี อันเป็นเมืองที่น่ารื่นรมย์เป็นอย่างมาก เพราะเพียบพร้อมสมบูรณ์ด้วยองค์ประกอบคุณทั้งปวง ประกอบด้วยการงานทุกอย่างสมบูรณ์ด้วยรัตนะ 7 ประการ คับคั่งไปด้วยเหล่าประชาชนต่าง ๆ มีความอุดมสมบูรณ์ดุจดังเมืองแห่งเทพ และเป็นที่อยู่ของผู้มีบุญ รวมทั้งเป็นเมืองที่สมบูรณ์ด้วยข้าว น้ำและเสียง 10 ประการ ดังข้อความว่า

ใน 4 อสงไขย 100,000 กัป
มีนครหนึ่งชื่อว่าอมระ เป็นนครที่น่าชม น่ารื่นรมย์ใจ
เป็นนครที่สมบูรณ์ด้วยข้าว น้ำ
ไม่ว่างเว้นจากเสียง 10 ประการ
คือ เสียงช้าง เสียงม้า เสียงกลอง เสียงสังข์
เสียงรถ (เสียงตะโพน เสียงพิณ เสียงเพลงขับ เสียงฉิ่ง)
และเสียงเชื้อเชิญด้วยของกินและเครื่องดื่มว่า
เชิญท่านเคี้ยวกิน เชิญท่านดื่ม
เป็นนครที่สมบูรณ์ด้วยองค์คุณทั้งปวง
ประกอบด้วยการงานทุกอย่าง
สมบูรณ์ด้วยรัตนะ 7 ประการ
คับคั่งไปด้วยหมู่ชนต่างๆ
เป็นนครที่อุดมสมบูรณ์เหมือนเทพนคร
เป็นที่อยู่ของผู้มีบุญ

(ขุ.อป. (ไทย) 33/1-3/567)

กปฺเป จ สตสหสฺเส　　จตุโร จ อสงฺขิเย
อมรํ นาม นครํ　　ทสฺสเนยฺยํ มโนรมํ ฯ
ทสหิ สทฺเทหิ อวิวิตฺตํ　　อนฺนปานสมายุตํ
หตฺถิสทฺทํ อสฺสสทฺทํ　　เภริสงฺขรถานิ จ ฯ
ขาทถ ปิวถ เจว　　อนฺนปาเนน โฆสิตํ
นครํ สพฺพงฺคสมฺปนฺนํ　　สพฺพกมฺมมุปาคตํ ฯ

(ขุ.อป. (บาลี) 33/2.1-2.3/416)

สามารถสรุปประเด็นต่าง ๆ ได้ดังนี้

ลำดับ	ประเด็น	คำอธิบาย
1	ลักษณะการเรียก	คำไทย: พิณทิพย์ คำบาลี: -
2	ลักษณะการใช้งาน	พิณเป็นหนึ่งในจำนวน 10 เสียงที่แสดงความอุดมสมบูรณ์ของเมือง ดุจดังเมืองแห่งเทพ
3	บริบททางดนตรีอื่น ๆ ที่ปรากฏ	คำไทย: กลอง สังข์ ตะโพน พิณ เพลงขับ ฉิ่ง คำบาลี: เภริ สงฺข
4	ผู้บรรเลง/เจ้าของ	-

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

จากการศึกษาข้อมูลในพระไตรปิฎกนั้น ปรากฏข้อมูล “พิณ” ในหลายบริบท โดยสามารถแบ่งออกเป็นประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1. คำเรียกชื่อเครื่องดนตรีพิณ
2. ลักษณะพิณและส่วนที่เกี่ยวข้อง
3. เจ้าของหรือผู้บรรเลงพิณ
4. บริบททางดนตรี
5. ความหมายของพิณ

1. คำเรียกชื่อเครื่องดนตรีพิณ

คำเรียกชื่อในพระไตรปิฎกฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัยนั้น พบคำว่า “พิณ” ในภาษาไทยและคำว่า “วีณา” ในภาษาบาลี ทั้งนี้หมายถึงเครื่องดนตรีประเภทมีสายเป็นส่วนประกอบ โดยมีบริบทของคำที่แตกต่างกันไปในแต่ละเรื่องราวต่าง ๆ แห่งพระวินัยและพระสูตร ดังนี้

ลำดับ	ภาษาไทย	ภาษาบาลี
1	พิณ	วีณํ /วีณา/วีโณ /วิณาติ/ วีณ/วีณายํ/วิณา /วีณาสุ
2	พิณ 7 สาย	สตฺตตนฺตึ (สตฺตตนฺตริ)
3	พิณทิพย์	ทิพพา วีณา
4	พิณพาทย์	พมฺพทํ
5	พิณทั้งหลาย	วีณาสพฺพ
6	พิณเครื่องใหญ่	วีณามุรช

ตารางที่ 31 คำที่ปรากฏภาษาไทย-ภาษาบาลีในพระไตรปิฎก

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

2. ลักษณะของพิณและส่วนที่เกี่ยวข้อง

ลักษณะของพิณและส่วนที่เกี่ยวข้องนั้นพบในหลาย ๆ บริบททั้งที่มีการกล่าวถึงพิณที่ปรากฏในลักษณะเป็นเครื่องดนตรีและการอุปมาเรื่องราวต่าง ๆ กับเครื่องดนตรีพิณ ซึ่งสามารถบ่งบอกลักษณะของพิณที่ถูกกล่าวถึงและถูกนำไปใช้ในยุคพุทธศาสนาได้เป็นอย่างดี อันจะสะท้อนลักษณะเฉพาะของพิณและความหมายที่เชื่อมโยงกับการกล่าวถึงนั้น เช่น ลักษณะสาย ลักษณะส่วนประกอบโครงสร้าง สี วิธีการบรรเลง ลักษณะบทเพลง คุณสมบัติของเสียง เป็นต้น ดังตารางสรุปต่อไปนี้

ลำดับ	ส่วนต่าง ๆ	ข้อมูลที่พบในพระไตรปิฎก
1	สาย	สายพิณ (ตึง หย่อน พอดี) 3 แบบ / 3 ลักษณะ
		พิณ 7 สาย
2	ส่วนประกอบโครงสร้าง	ราง หนัง ลูกบิด คัน สาย ไม้ดีด
		ดนตรีทั้งหลายอยู่ 2 ข้างทางของอุทยานทำให้เพลิดเพลินใจดุจพิณมีรางและคันถือที่สมบูรณ์
		การขดเหมือนพิณที่สายขาด
3	สี	พิณสีเหลืองเหมือนผลมะตูมสุก (เวฬุวปนฑุวีณํ/เพลุวปณฑีณํ)
4	วิธีบรรเลง	ขับร้องดีดพิณคลอเสียง
		การถือพิณขับร้อง
		ประชันดีดพิณ
5	ลักษณะบทเพลง	เพลงขับกล่อมของปัญจสิขะ
		ขับกล่อมพระราชา
		ขับกล่อมพระพุทธองค์
		ขับกล่อมเทพ
6	ช่าง	ช่างผู้ประกอบเครื่องดนตรีที่มีฝีมือดี
7	คุณสมบัติของเสียง	เสียงที่น่าใคร่ น่าชอบใจ น่าเพลิดเพลิน น่าหมกหมุ่น น่าพัวพัน
		ไพเราะ น่าฟัง รื่นรมย์

ตารางที่ 32 การสรุปข้อมูลดนตรีพิณที่พบในพระไตรปิฎก

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

3. ผู้เล่น/เจ้าของพิณ

ส่วนนี้เป็นการสรุปถึงข้อมูลผู้บรรเลงพิณและผู้เป็นเจ้าของพิณที่ถูกกล่าวถึงในพระไตรปิฎก โดยมีองค์ประกอบพื้นฐานแบ่งออกเป็น 2 ส่วนหลักคือ ผู้บรรเลงและผู้ฟัง โดยมีความหมายที่แตกต่างกันออกไปตามวัตถุประสงค์ เช่น การบรรเลงเพื่อถวายแด่พระพุทธเจ้า การบรรเลงถวายแด่เหล่าเทพคนธรรพ์ การบรรเลงถวายแด่กษัตริย์หรือเจ้านาย การฝึกปฏิบัติดนตรีพิณ การเรียนการสอนดนตรี และการบรรเลงเพื่อเฉลิมฉลอง ต้อนรับและการแสดงความยินดีต่าง ๆ เป็นต้น ส่วนในด้านสถานะ

ของผู้บรรเลงนั้นมีครบทุกลักษณะ เช่น ปุถุชน บริวาร พราหมณ์ ครูศิษย์ กษัตริย์ และบรรดาเหล่าเทพคนธรรพ์ทั้งหลาย ซึ่งการใช้งานพิณนั้นปรากฏในทุกสถานะของคนในสังคม ดังตารางสรุปต่อไปนี้

ลำดับ	สถานะ	ผู้บรรเลงหรือผู้ที่ปรากฏเกี่ยวข้องกับพิณ
1	บุคคลทางศาสนา	พราหมณ์
2	เทพ-เทวดา-คนธรรพ์	เทพบุตร/เทพอัปสร/ปัญจสิขร/คนธรรพ์ชื่ออัคคะ/ มารผู้มีบาป (ยักษ์)
3	กษัตริย์หรือเทียบเท่า	ทีฆาวุกุมาร (ลูกกษัตริย์)/พระโสณะ
4	ปุถุชน/บริวาร	หญิงนางบริวาร/คุตติลาจารย์/มุสิละ/ประชาชน
5	ความเป็นสถานะชั้นสูง /ผู้มีบารมีมาก	ไม่มีผู้เล่น เสียงดังขึ้นเองเพราะบารมี

ตารางที่ 33 การสรุปสถานะผู้บรรเลงพิณหรือผู้เกี่ยวข้องกับพิณ

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

4. บริบททางดนตรี

บริบททางดนตรีเป็นข้อมูลที่ปรากฏเพิ่มเติมในบริบทของดนตรีพิณที่พบในพระไตรปิฎก ซึ่งมักปรากฏคำที่แสดงถึงชื่อเครื่องดนตรี เช่น ตะโพน บัณเฑาะว์ กลอง สังข์ มโหระทึก เป็นต้น อันเป็นเครื่องดนตรีที่มักใช้ในพิธีกรรมหรือประกอบกิจของสถานะบุคคลชั้นสูงเป็นหลัก และรวมถึงประเภทวงดนตรีที่กล่าวถึงวงดนตรีเครื่องห้า ดังคำที่พบทั้งในฉบับภาษาไทยและภาษาบาลีต่อไปนี้

ลำดับ	ภาษาไทย	ภาษาบาลี
1	ตะโพน	มุทิงฺคํ /มุติงฺคํ/มฤทงฺ
2	โปงมาง	-
3	กลอง กลองน้อย กลองใหญ่	เภริ/เภริโย/เภรี/
4	ขับร้อง	คีต/คีตสฺสเรน/คีตสฺสโร/
5	กังสดาล	สมฺมตาฬ
6	สาย	ตนฺติ/ตนฺติโย
7	ราง	โทณิญฺจ
8	หนัง	จมฺมญฺจ
9	ลูกบิด	อุปธารเณ

10	ไม้ดีด	โกณฺฑฺจ
11	คัน	ทณฺฑฌฺจ
12	สังข์	สงฺข/สงฺขา
13	บัณเฑาะว์	ปณว/ปณเวหิ
14	ดนตรีเครื่องห้า	ปญฺจงฺคิกํ
15	ดนตรี	ตุริยะ/ตุริยานิ
16	เสียง/บรรเลง	วาทิตํ/วาทิตานิ/ วาทิเต
17	มโหระทึก	-
18	มหรสพ	-
19	ดีดจะเข้	โคธะ
20	รัวกลอง	มุขเภริยํ
21	กลองอมฤต	เภริโยสพฺพา
22	ดนตรีทั้งหลาย	สพฺพาสงฺคีติ

ตารางที่ 34 บริบททางดนตรีที่ปรากฏเพิ่มเติมในพระไตรปิฎก

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

5. ความหมายของพิณ

"พิณ" ที่ปรากฏในพระไตรปิฎกนั้นสามารถสรุปความหมายออกเป็น 2 ประเด็นคือ พิณในความหมายตรงที่มีนัยในเชิงทางดนตรี และพิณในความหมายแฝงที่มีนัยในเชิงหลักธรรมคำสอนต่าง ๆ โดยพิณที่มีความหมายตรงนั้นเป็นความหมายในทางดนตรีอย่างที่รู้จักและเข้าใจเป็นอย่างดี "พิณ" นั้นหมายถึง ชื่อเครื่องดนตรีหนึ่งที่ทำให้เกิดเสียงด้วยการดีด อันมีส่วนประกอบต่าง ๆ เช่น ราง คัน สาย ลูกบิดและอื่น ๆ เป็นต้น สามารถสร้างอรรถรสรื่นรมย์ ผ่อนคลาย ความสำราญ ความบันเทิงใจ แสดงการต้อนรับ แสดงความยินดี ใช้ได้ทั้งระดับประชาชน กษัตริย์ เทพและรวมถึงการนำไปใช้เพื่อวัตถุประสงค์แห่งการกราบไหว้บูชาหรือถวายเป็นพุทธบูชาด้วยการขับกล่อม ดังที่ปรากฏหลายเหตุการณ์ในพระไตรปิฎก อันมีลักษณะความหมายทางดนตรีที่พบต่อไปนี้

- การบรรเลงเพื่อความบันเทิงให้กับเจ้านายผู้มั่งคั่ง
- เพื่อความบันเทิงและเป็นการซ้อม การร้องและการดีดพิณของทีฆาวุกุมาร
- ท้าวสักกเทวราชให้ปัญจสิขะบรรเลงขับกล่อมพิณถวายแด่พระพุทธเจ้า
- พิณเป็นอุปกรณ์หนึ่งที่มารผู้มีบาปถือและทำหล่น
- การสอนวิชาดีดพิณ 7 สายของคุตติลาจารย์

- ท้าวสักกะให้คุตติลาจารย์บรรเลงถวายแต่พระพุทธองค์
- พิณเป็นสิ่งที่แสดงถึงความสุข ความสำราญ ความบันเทิง
- ขับร้องถวายแด่พระราชา
- เฉลิม ฉลอง ต้อนรับและแสดงความยินดี
- พิณพาทย์ปาก (การทำทำนองด้วยปาก)
- การบรรเลงขับกล่อมในพุทธเขตรอบปราสาทของพระพุทธเจ้า
- การประชันการดีดพิณของอาจารย์กับศิษย์

ส่วนพิณในความหมายแฝงนั้นจะเป็นลักษณะของการอุปมาเรื่องพิณ โดยนำพิณไปเป็นเครื่องมือหนึ่งที่มีคุณสมบัติเหมาะสมสามารถอธิบายสิ่งต่าง ๆ ในข้อคติธรรม หลักธรรมคำสอน จากนามธรรมให้เป็นรูปธรรมเพื่อทำให้ผู้ฟังเกิดความเข้าใจมากยิ่งขึ้น เพราะดนตรีพิณที่นำมาเป็นสื่อนั้นพระองค์ทรงเปรียบเปรยพร้อมยกตัวอย่างเหตุการณ์เรื่องราวประกอบ และมักพบข้ออุปมาของสายพิณและเสียงพิณดังนี้

เรื่องที่ 1 การอุปมาความเพียรเหมือนดั่งสายพิณ โดยใช้การอธิบายลักษณะความตึง ความหย่อนและความพอดีของสายพิณ อันเป็นข้อสรุปนำไปสู่เรื่องราวทางสายกลาง

เรื่องที่ 2 การอุปมาความตรงดั่งสายพิณที่แสดงถึงความซื่อตรง ซื่อสัตย์

เรื่องที่ 3 การอุปมาลักษณะเสียงที่ดีที่ปราศจากเสียงเพี้ยนเปรียบเหมือนความตั้งจิตให้มั่นในการละกามคุณ

เรื่องที่ 4 การอุปมาการยืดหรือเหยียดสายให้ตรง เหมือนดั่งความพยายาม

เรื่องที่ 5 การอุปมาการขึงตึงของลำตัวเหมือนสายพิณ เปรียบดั่งการเสียสละและสามารถแก้ไขปัญหาของภาวะผู้นำควรมี พร้อมทั้งสามารถนำความสุขมาสู่ประชาชนให้ได้ในทุกสถานการณ์ เช่น เรื่องพญาลิงที่ยืดขึงร่างของตน เพื่อให้บริวารวานรเดินข้ามไป

เรื่องที่ 6 การอุปมาเสียงพิณเป็นอุบายแห่งความลุ่มหลง หรือทำให้เกิดความหลงใหล เพราะเป็นเสียงเพลงที่ต้องห้าม อันจะทำให้เกิดธรรมารมย์ทางใจ เช่น ฉันทะ ราคะ โดยทรงกล่าวถึงบทเพลงที่ไพเราะที่สุดคือ เพลงที่มีเนื้อหากล่าวถึงพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ พระอรหันต์ของปัญจสิขะ เป็นต้น

นอกจากการอุปมาสายพิณแล้ว พิณยังแฝงความหมายลักษณะอื่นดังนี้

พิณแสดงถึงความมีบารมีและบุญญาธิการ

การแสดงถึงบุญญาธิการในพระบารมีแห่งพุทธองค์ที่แม้ว่าไม่มีผู้บรรเลงเครื่องดนตรีแต่เครื่องดนตรีเหล่านั้นยังสามารถดังขึ้นเองได้

พิณแสดงสถานะของบุคคลสำคัญ

การแสดงถึงการมีฐานะมั่งคั่งรุ่งเรือง อุดมสมบูรณ์ สถานะยิ่งใหญ่ สูงศักดิ์ และเป็นบุคคลสำคัญ เช่น กษัตริย์ เป็นต้น

พิณแสดงถึงความประเสริฐ

การใช้พิณเพื่อแสดงถึงความประเสริฐหรือสิ่งประเสริฐเป็นส่วนประกอบ ดังเช่น ผู้มีบุญ เหล่าเทพบุตร เทพอัปสรแห่งสรวงสวรรค์ชั้นวิมานต่าง ๆ หรือผู้ที่เมื่อครั้งมีชีวิตได้กระทำสะสมบุญ เมื่อตายไปจึงไปอยู่ในวิมานต่าง ๆ

พิณแสดงถึงข้อปฏิบัติแห่งธรรมเนียม

การกล่าวถึงเรื่องราวข้อธรรมเนียมปฏิบัติระหว่างศิษย์กับครู ที่ศิษย์ควรมีและยกย่องผู้เป็นอาจารย์ของตนเอง โดยศิษย์จะต้องให้เกียรติครูและไม่ควรแสดงพฤติกรรมก้าวร้าว ไม่คิดวัดรอยเท้ากับครู ดังเช่นเรื่องคุตติลาจารย์กับมุสิละผู้เป็นศิษย์ที่ทำการแข่งขันกัน

จากข้อมูลพิณที่ปรากฏในพระไตรปิฎกนั้น มิได้มีการระบุไว้อย่างชัดเจนว่าเครื่องดนตรีพิณหรือวีณาประเภทใด หากสันนิษฐานตามบริบทจะพบว่า พิณนั้นสามารถเป็นได้หลายรูปแบบทั้งพิณทรงฮาร์ป พิณทรงน้ำเต้าและพิณทรงลิวท์ อันเป็นลักษณะเครื่องดนตรีพิณในยุคหลังพระเวท ดังข้อสันนิษฐาน 2 ประการต่อไปนี้

ข้อสันนิษฐานที่ 1 พิณมีหลายชนิด

จากพระไตรปิฎก ข้อความที่ระบุว่ามีพิณหลายชนิด โดยที่ "พิณ" หรือ "วีณา" นั้นอาจมีความหมายที่ครอบคลุมทุกเครื่องดนตรี ยกเว้นเครื่องหนัง (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2540: 270) และหรือพิณนั้นอาจมีหลายชนิดที่พบลักษณะเครื่องดนตรีที่ถูกกล่าวไว้ในยุคหลังพระเวท ดังข้อความในพระไตรปิฎกเล่มที่ 28 และเล่มที่ 32 ต่อไปนี้

พระไตรปิฎก เล่มที่ 28 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 20 ขุททกนิกาย ชาดก ภาค 2 เรื่องมโหสธชาดก ข้อความว่า *"ขอประชาชนทั้งหลายจงดีดพิณทุกชนิด"* (ขุ.ชา. (ไทย) 28/777-779/303-304) โดยมีคำบาลีว่า *"อาหญฺญนฺตุ สพฺพวีณา"* (ขุ.ชา. (บาลี) 28/685/244) และเรื่องเวสสันดรชาดกที่พบข้อความทั้งคำว่า "ดีดพิณ" "ดีดจะเข้" ซึ่งตรงกับคำบาลีว่า "สพฺพวีณา" และ "โคธา" (ขุ.ชา. (บาลี)

28/1239.5-1239.7/443-444) รวมถึงพระไตรปิฎก เล่มที่ 32 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 24 ขุททกนิกาย อปทาน ภาค 1 ว่าด้วยการกล่าวถึงพระพุทธเจ้า อันเป็นผู้ที่มีความสมบูรณ์แบบด้วยบารมี ปรากฏข้อความว่า *"...พิณทุกชนิดจงบรรเลง..."* (ขุ.อป. (ไทย) 32/43/7.) ตรงกับคำบาลีว่า "วีณา สพฺพา" (ขุ.อป. (บาลี) 32/1/42/5.) ดังนั้น คำที่ปรากฏเป็นคำที่กล่าวถึงในลักษณะเดียวกันคือคำว่า พิณทั้งหลายหรือสัพพวีณาเป็นต้น จึงเป็นการสันนิษฐานได้ว่า การกล่าวถึงเรื่องราวพิณในพระไตรปิฎกนั้นปรากฏพิณที่มีมากกว่าหนึ่งประเภท ซึ่งเป็นไปได้ทั้งพิณฮาร์ป พิณน้ำเต้าและพิณเปี๊ยะ ที่ปรากฏขึ้นแล้วในยุคหลังพระเวท แต่ทั้งนี้การสรุปความจำเป็นต้องมีหลักฐานอื่นประกอบด้วย

ข้อสันนิษฐานที่ 2 พิณทรงฮาร์ป

ข้อสันนิษฐานที่นี้ ปรากฏในหลายเล่มที่กล่าวถึงพิณที่บ่งบอกและเข้าข่ายว่าเป็นพิณลักษณะฮาร์ป ทั้งในด้านโครงสร้างและจำนวนสาย ดังการกล่าวถึงในพระไตรปิฎกเล่มที่ 18 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 10 สังยุตตนิกาย สฬายตนวรรค โดยมีเรื่องราวที่พระราชาทรงตรัสเรื่องโครงสร้างของพิณ ราง หนัง คัน ลูกบิด สาย ไม้ดีดแทรกอยู่ดังนี้

> *"ราชบุรุษทั้งหลายพึงกราบทูลว่า "ขึ้นชื่อว่าพิณนี้มีประกอบมากมายหลายอย่าง พิณที่นายช่างประกอบดีแล้วด้วยเครื่องประกอบหลายอย่างจึงจะเปล่งเสียงได้คือ อาศัยราง อาศัยหนัง อาศัยคัน อาศัยลูกบิด อาศัยสาย อาศัยไม้ดีดพิณและอาศัยความพยายามของบุรุษซึ่งเหมาะแก่พิณนั้น"*
>
> (สํ.สฬา (ไทย) 18/246/260-261)

> *โส เอวํ วเทยฺย อลํ เม โภ ตาย วีณาย ตเมว เม สทฺทํ อาหรถาติ ฯ ตเมนํ เอวํ วเทยฺยุอยํ โข ภนฺเต วีณา นาม อเนกสมฺภารา มหาสมฺภารา อเนเกหิ สมฺภาเรหิ สมารทฺธา จรติ ฯ เสยฺยถีทํ ฯ โทณิญฺจ ปฏิจฺจ จมฺมญฺจ ปฏิจฺจ ทณฺฑญฺจ ปฏิจฺจ อุปธารเณ จ ปฏิจฺจ ตนฺติโย จ ปฏิจฺจ โกณญฺจ ปฏิจฺจ ปุริสสฺส จ ตชฺชํ วายามํ ปฏิจฺจ เอวายํ ภนฺเต วีณา นาม อเนกสมฺภารา มหาสมฺภารา อเนเกหิ สมฺภาเรหิ สมารทฺธา จรตีติ ฯ*
>
> (สํ.สฬา (บาลี) 18/345.1/244-245.)

สำหรับพระไตรปิฎกเล่มที่ 26 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 18 ขุททกนิกาย วิมาน-เปตวัตถุ เถรเถรีคาถา กล่าวถึงเรื่องคุตติลวิมาน อันเป็นเหตุการณ์ระหว่างคุตติลาจารย์และลูกศิษย์ โดยได้มีการเรียนการสอนวิชาการดีดพิณ 7 สายดังนี้

ข้าแต่ท้าวโกสีย์ ข้าพระองค์ได้สอนวิชาดีดพิณ 7 สาย

ซึ่งมีเสียงไพเราะมาก น่ารื่นรมย์ใจ

ให้แก่มุสิละผู้เป็นศิษย์

เขาตั้งใจจะดีดพิณประชันกับข้าพระองค์กลางเวที

ขอพระองค์จงทรงเป็นที่พึ่งของข้าพระองค์ด้วยเถิด

(ขุ.เปต. (ไทย) 26/327-328/53)

สตฺตตนฺตึ สุมธุรํ รามเณยฺยํ อวาจยึ

โสมํ รงฺคมฺหิ อเวฺหติ สรณํ เม โหหิ โกสิยาติ ฯ

(ขุ.เปต. (ไทย) 26/33.311/47-48)

และเรื่องราวเดียวกันนี้ได้ถูกกล่าวขึ้นอีกครั้งในคุตติลชาดก โดยมีเนื้อความภาษาไทยใกล้เคียงกัน ในขณะที่คำบาลีนั้นยังใช้คำคงเดิมดังนี้

ข้าพระองค์ได้สอนศิษย์ให้เรียนการดีดพิณ 7 สาย

มีเสียงอันไพเราะ น่าจับจิตจับใจ

เขากลับมาท้าทายข้าพระองค์แข่งขันดีดพิณสู้กันบนเวที

ท้าวโกสีย์ ขอพระองค์จงเป็นที่พึ่งของข้าพระองค์เถิด

(ขุ.ชา. (ไทย) 27/186-187/115.)

สตฺตตนฺตึ สุมธุรํ รามเณยฺยํ อวาจยึ

โส มํ รงฺคมฺหิ อเวฺหติ สรณํ เม โหหิ โกสิย ฯ

(ขุ.ชา. (บาลี) 27/336-337/94.)

และในเล่มเดียวกันยังปรากฏลักษณะพิณในเรื่องมหารถวิมาน อันเป็นเรื่องราวว่าด้วยวิมานที่มีรถทิพย์คันใหญ่เกิดขึ้นแก่คนเลี้ยงโคผู้สั่งสมบุญ ประหนึ่งเสียงรถมีความไพเราะดั่งพิณที่มีรางและคันถือที่ประกอบไว้แล้ว ดังข้อความว่า

ท่านผู้เป็นจอมเทพ เสียงรถ ช้าง ม้า และดนตรีทั้งหลาย

ซึ่งอยู่สองข้างพื้นอุทยานทำให้ท่านบันเทิงใจ

ดุจพิณทั้งหลายมีรางและคันถือที่ประกอบไว้เรียบร้อยแล้ว

(ขุ.เปต. (ไทย) 26/1033/128)

อุยฺยานภุมฺยา จ ทุวฏฺฐิโต ฐิตา

รถา จ นาคา ตุริยานิ วาสโร

ตเมว เทวินฺท ปโมทยนฺติ

วีณา ยถา โปกฺขรปตฺตพาหุหิ

(ขุ.เปต. (บาลี) 26/64.775/113-114)

นอกจากนี้ ยังปรากฏในพระไตรปิฎกเล่มที่ 28 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 20 ขุททกนิกาย ชาดก ภาค 2 ในเรื่องมหาชนกชาดก ที่ทรงกล่าวถึงการบำเพ็ญวิริยบารมี ดังข้อความว่า

เมื่อไร เราจักทำจิตให้ตรงได้เหมือนคนดีดพิณ

ดีดพิณทั้ง 7 สายให้มีเสียงน่ารื่นรมย์จับใจ

ความดำรินั้นจักสำเร็จได้เมื่อไรหนอ

(ขุ.ชา. (ไทย) 28/238/219)

กทาหํ วีณรุชฺชโกว สตฺตตนฺตึ มโนรมํ

จิตฺตํ อุชุ กริสฺสามิ ตํ กทา สุ ภวิสฺสติ ฯ

(ขุ.ชา. (บาลี) 28/453.95/178)

จากข้อมูลดังกล่าว จึงเป็นการบ่งบอกถึงลักษณะพิณชัดเจนว่านอกจากลักษณะจำนวนสายที่ใช้แล้ว ในส่วนโครงสร้างนั้นแสดงความเป็นพิณรูปทรงฮาร์ป ซึ่งตรงกับความเห็นของ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ที่กล่าวว่าลักษณะดังกล่าวเป็นพิณทรงฮาร์ป พร้อมทั้งได้อธิบายถึงลักษณะส่วนประกอบของพิณทรงฮาร์ปทั้ง 6 ส่วนคือ โทณะ (กล่องเสียง) จัมมะ (หนัง) ทัณฑะ (ไม้รูปโค้งคันธนู) อุปวีณา (ส่วนปลายของพิณที่มีไว้สำหรับตกแต่ง) ตันติ (สายพิณ) และโกณะ (ไม้ดีดพิณ) (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2540: 274-275) อีกทั้งยังแสดงถึงลักษณะหน้าที่ของพิณที่มีทั้งในกลุ่มเครื่องทำทำนองและเครื่องทำเสียงโดรน (drone) ดังข้อความต่อไปนี้

ข้อสันนิษฐานพิณทำหน้าที่คลอร้อง

เรื่องที่ 1 จากพระไตรปิฎกเล่มที่ 5 พระวินัยปิฎกเล่มที่ 5 มหาวรรค ภาค 2 ที่ปรากฏเรื่องโกสัมพิกขันธกะ ทีฆาวุวัตถุ ว่าด้วยทีฆาวุกุมารทำการฝึกซ้อมขณะอาศัยอยู่โรงช้างใกล้วังในกรุงพาราณสี จนพระเจ้าพรหมทัตกาสีราชสั่งให้ทีฆาวุกุมารเข้าเฝ้าและแต่งตั้งให้เป็นมหาดเล็กคนสนิท ดังข้อความที่แสดงถึงลักษณะการใช้พิณคลอเสียงร้องต่อไปนี้

เช้ามืดวันหนึ่ง ทีฆาวุกุมารทรงตื่นบรรทม ทรงขับร้องดีดพิณคลอเสียงเจื้อยแจ้วอยู่ที่โรงช้าง พระเจ้าพรหมทัตกาสีราชทรงตื่นบรรทมเวลานั้นพอดี ได้ทรงสดับเสียงเพลงและเสียงพิณที่ดังแว่วมาทางโรงช้าง จึงตรัสถามพวกเจ้าพนักงานว่า "ใครกันตื่นแต่เช้าขับร้องดีดพิณแว่วมาทางโรงช้าง"

พวกเจ้าพนักงานกราบทูลว่า "ขอเดชะ ชายหนุ่มศิษย์ของนายหัตถาจารย์คนโน้นตื่นแต่เช้า ขับร้องดีดพิณคลอเสียงเจื้อยแจ้วอยู่ที่โรงช้าง"

(วิ.ม. (ไทย) 5/461/348-349.)

เรื่องที่ 2 จากพระไตรปิฎกเล่มที่ 10 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 2 ทีฆนิกาย มหาวรรค พบในเรื่องสักกปัญหสูตร ว่าด้วยปัญหาของท้าวสักกะ ปรากฏเรื่องราวให้รับสั่งเทพชั้นดาวดึงส์เข้าเฝ้าพระพุทธเจ้าและเรียกให้ปัญจสิขะ คนธรรพ์ดีดพิณสีเหลืองเหมือนผลมะตูมพร้อมกล่าวคาถา โดยคาถานี้ถือเป็นเพลงกล่อมของปัญจสิขะ อันมีเนื้อความเกี่ยวกับพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ พระอรหันต์และกาม ที่พระพุทธองค์ทรงตรัสชมว่าเป็นเพลงที่ไพเราะ อันเป็นการแสดงถึงบทบาทหน้าที่ของพิณที่บรรเลงได้เสียงเสมอระดับกับเสียงร้อง ดังข้อความว่า

...ปัญจสิขะ เสียงสายพิณของท่านเทียบได้กับเสียงขับร้อง และเสียงขับร้องเทียบได้กับเสียงสายพิณ เสียงสายพิณของท่านไม่เกินเสียงขับร้องและเสียงขับร้องก็ไม่เกินเสียงสายพิณ...

(ที.ม. (ไทย) 10/349/277)

ข้อสันนิษฐานพิณเป็นเครื่องดำเนินทำนอง

ข้อสันนิษฐานนี้ปรากฏในหลาย ๆ เรื่อง อันมีบริบทที่สามารถพิจารณาได้ดังต่อไปนี้

เรื่องที่ 1 จากพระไตรปิฎกเล่มที่ 4 พระวินัยปิฎกเล่มที่ 4 มหาวรรค ภาค 1 เรื่องสกุลบุตร ข้อความว่า

คืนนั้นยสกุลบุตรตื่นขึ้นก่อน เห็นบริวารชนของตนกำลังหลับ บางนางมีพิณอยู่ใกล้รักแร้ บางนางมีตะโพนอยู่ข้างคอ บางนางมีโปงมางอยู่ที่อก

(วิ.ม. (ไทย) 4/25/31)

เรื่องที่ 2 จากพระไตรปิฎกเล่มที่ 22 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 14 อังคุตตรนิกาย ปัญจก-ฉักกนิบาต เรื่องหัตถิสารีปุตตสูตร ว่าด้วยท่านพระจิตตหัตถิสารีบุตร ข้อความว่า

พึงเงียบไปเพราะเสียงช้าง เสียงม้า เสียงรถ เสียงพลเดินเท้า เสียงกึกก้องแห่งกลอง บัณเฑาะว์ สังข์และพิณ”

(องฺ.ปญฺจก. (บาลี) 22/60/558)

เรื่องที่ 3 จากพระไตรปิฎกเล่มที่ 26 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 18 ขุททกนิกาย วิมาน-เปตวัตถุ เถรเถรีคาถา เรื่องคุตติลวิมาน ข้อความว่า

ข้าแต่ท้าวโกสีย์ ข้าพระองค์ได้สอนวิชาดีดพิณ 7 สาย

ซึ่งมีเสียงไพเราะมาก น่ารื่นรมย์ใจ

ให้แก่มุสิละผู้เป็นศิษย์

เขาตั้งใจจะดีดพิณประชันกับข้าพระองค์กลางเวที

ขอพระองค์จงทรงเป็นที่พึ่งของข้าพระองค์ด้วยเถิด

(ขุ.เปต. (ไทย) 26/327-328/53)

เรื่องที่ 4 จากพระไตรปิฎกเล่มที่ 26 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 18 ขุททกนิกาย วิมาน-เปตวัตถุ เถรเถรีคาถา เรื่องเปสวตีวิมาน ข้อความว่า

วิมานเธอนี้ก้องกังวาลไปด้วยเสียงดนตรี

คือพิณเครื่องใหญ่ กลอง ฉิ่งและกังสดาล

มั่งคั่งรุ่งเรือง ดุจเมืองพระอินทร์

(ขุ.เปต. (ไทย) 26/648/72)

เรื่องที่ 5 จากพระไตรปิฎกเล่มที่ 26 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 18 ขุททกนิกาย วิมาน-เปตวัตถุ เถรเถรีคาถา เรื่องกัณฐกวิมาน ข้อความว่า

ท่านมีความยินดีในการฟ้อนรำ ขับร้อง และประโคมดนตรี รื่นรมย์อยู่ด้วยกลอง สังข์ ตะโพน พิณ และบัณเฑาะว์

(ขุ.เปต. (ไทย) 26/1180/148)

เรื่องที่ 6 พระไตรปิฎกเล่มที่ 27 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 19 ขุททกนิกาย ชาดก ภาค 1 เรื่องคุตติลชาดก ข้อความว่า

ข้าพระองค์ได้สอนศิษย์ให้เรียนการดีดพิณ 7 สาย

มีเสียงอันไพเราะ น่าจับจิตจับใจ

เขากลับมาท้าทายข้าพระองค์แข่งขันดีดพิณสู้กันบนเวที

ท้าวโกสีย์ ขอพระองค์จงเป็นที่พึ่งของข้าพระองค์เถิด

(ขุ.ชา. (ไทย) 27/186-187/115)

จากข้อมูลดังกล่าว พบเครื่องดนตรีพิณร่วมกับบริบทอื่น ๆ กับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องจังหวะ เช่น กลอง ฉิ่ง บัณเฑาะว์ กังสดาล เป็นต้น จึงมีความเป็นไปได้ว่าพิณที่ใช้ในบริบทนี้ มีลักษณะเป็นเครื่องสามารถทำทำนองเป็นหลักได้ รวมถึงจากข้อความของการสอนการดีดพิณของคุตติลาจารย์ ที่สอนให้กับมุสิกะผู้เป็นลูกศิษย์นั้น จนกระทั่งถึงเหตุการณ์ดีดพิณประชันกัน เป็นข้อสันนิษฐานหนึ่งที่บ่งบอกได้ว่าเครื่องดนตรีดังกล่าวเป็นเครื่องที่ทำทำนองได้เป็นอย่างดี

นอกจากนี้ จากความเห็นเรื่องบทบาทหน้าที่เครื่องดนตรีพิณที่พบในพระไตรปิฎก เป็นเครื่องที่สามารถบรรเลงได้ทั้งคลอร้องและทำทำนอง สอดคล้องกับความเห็นของ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ที่กล่าวว่า ดนตรีพิณนั้นสามารถแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะคือ ประเภทไม่ผลิตทำนองหรือเรียกว่าเครื่องดนตรีที่ทำเสียงโดรน (drone) ซึ่งตรงกับวิธีการดีดคลอกับเสียงร้อง และอีกประเภทคือการใช้บรรเลงทำนอง โดยระบุชัดเจนว่าพิณที่สามารถดีดทำทำนองได้คือ พิณรูปทรงฮาร์ป ดังนั้น พิณ 7 สายที่ถูกกล่าวถึงในคุตติลชาดกนั้น จึงเป็นพิณประเภทฮาร์ป สามารถทำทำนองได้ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2540: 271-272)

บทสรุป

การศึกษาเรื่องพิณในบทนี้เป็นการนำไปสู่การอธิบายลักษณะ บทบาท ความสำคัญของพิณที่ปรากฏในพุทธศาสนา อันเป็นเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการอธิบายเรื่องพิณแห่งทางสายกลางตามหลักคำสอนของพระพุทธองค์ เพื่อนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีที่สามารถถ่ายทอดเรื่องราวความเป็นหลักคำสอนดังกล่าวได้อย่างเหมาะสมในบทถัดไปนั้น โดยผู้วิจัยได้ทำการค้นคว้าในประเด็นต่าง ๆ อาทิ ความหมาย ที่มา หลักฐาน เอกสารโบราณ และคัมภีร์พระไตรปิฎก เพื่อแสดงความเชื่อมโยงแห่งวัฒนธรรมดนตรีระหว่างเครื่องดนตรีตระกูลพิณของอินเดียและเครื่องดนตรีตระกูลพิณไทยบนฐานความสัมพันธ์ทางด้านศาสนา สังคมและวัฒนธรรม โดยสามารถสรุปออกเป็น 3 ส่วนดังนี้

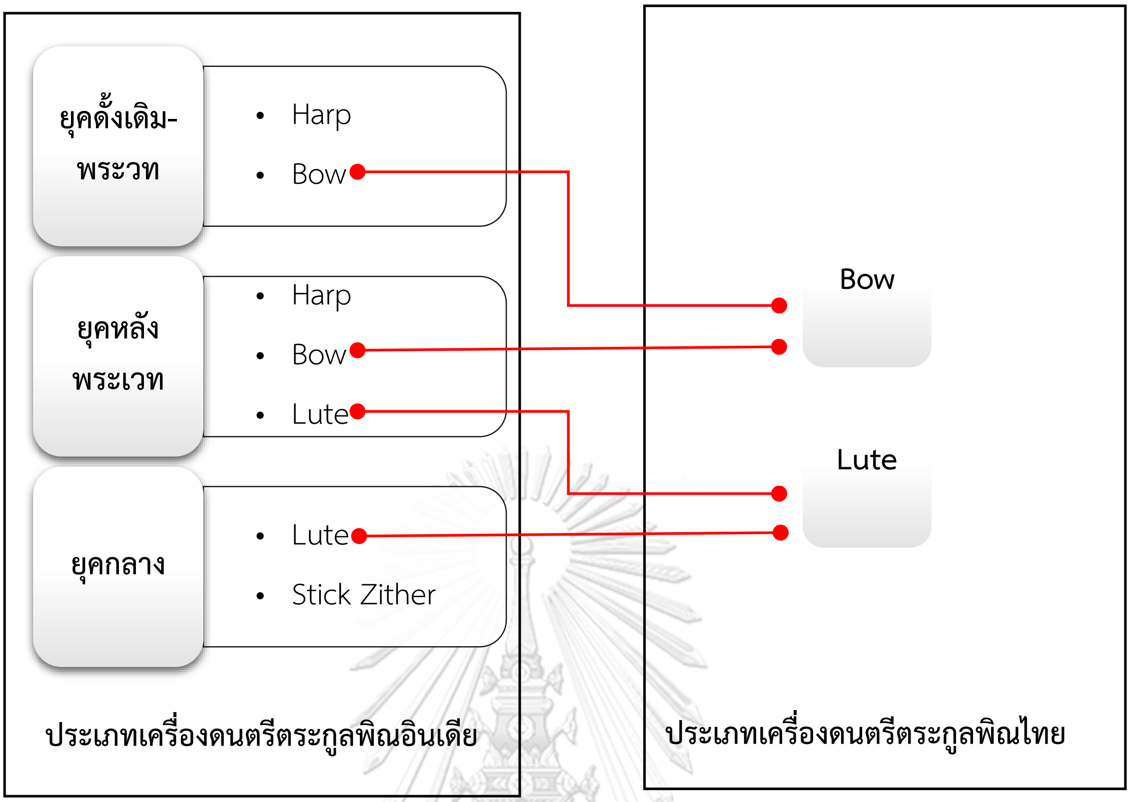
ส่วนที่ 1 พิณในเชิงดนตรี

ภาพรวมโดยสรุป ประเด็นการศึกษาเครื่องดนตรี “พิณ” หรือ “วีณา” ที่ปรากฏในช่วงพุทธศาสนากำเนิดและรุ่งเรืองนั้นคือ เครื่องดีดประเภทฮาร์ป (harp) ลิวท์ (lute) และโบว์ (bow) ที่เป็นประเภทเครื่องดนตรีที่มีใช้ในยุคหลังพระเวทนั่นเอง โดยเครื่องดนตรีประเภทฮาร์ป (harp) นั้น มักปรากฏเป็นเครื่องสายที่มีจำนวนสายมากที่สุดในบรรดาเครื่องดีดในยุคเดียวกัน และยังเป็นเครื่องดนตรีที่ปรากฏว่ามีมาตั้งแต่ยุคดั้งเดิมของอินเดีย อีกทั้ง เป็นเครื่องดนตรีที่กษัตริย์ให้ความสำคัญเช่นสมัยราชวงศ์คุปตะ ส่วนเครื่องดนตรีประเภทโบว์ (bow) นั้น เป็นอีกหนึ่งประเภทเครื่องดนตรีที่มีมาตั้งแต่ยุคดั้งเดิม ซึ่งมีลักษณะในกลุ่มเครื่องดนตรีพิณน้ำเต้าและพิณเปี๊ยะ โดยมากมักปรากฏหลักฐานจากภาพสลักนูนต่ำ ประติมากรรม ทั้งของอินเดียเองและในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ซึ่งเครื่องดนตรีลักษณะนี้ มักปรากฏเป็นเครื่องดนตรีในกลุ่มวัฒนธรรมฮินดู อันมีความเชื่อเรื่องเทพต่าง ๆ

ส่วนอีกหนึ่งประเภทคือ เครื่องดีดประเภทลิวท์ (lute) เป็นประเภทที่พบหลักฐานว่ามีใช้ในยุคหลังพระเวท พร้อมกับภาพประติมากรรมปูนปั้นหลายแห่งที่ระบุว่าเป็นพิณที่มีความเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาและในเอกสารหลายแห่งที่กล่าวตรงกัน ดังเช่น เครื่องดนตรีที่เรียกว่า “กฉปิ” (kacchapi) แต่มีลักษณะเป็นพิณคอสั้น (short lute) หลังกลม (round back) มีสาย 3 สายหรือ 5 สาย ดังที่ ปรากฏเครื่องดนตรีชิ้นนี้ในประติมากรรมปูนปั้นคูบัว เรียกว่า “พิณห้าสาย” และเป็นที่ทราบกันดีว่าศิลปะบ้านคูบัวนั้นเป็นศิลปะที่รับอิทธิพลวัฒนธรรมอินเดียในยุคคุปตะ ซึ่งเป็นยุคที่พุทธศาสนามีความรุ่งเรือง พร้อมกันนี้ ปรากฏประติมากรรมปูนปั้นเกี่ยวกับการเล่นดนตรีและร่ายรำเพื่อ

การเฉลิมฉลองพระพุทธเจ้าลงจากสวรรค์ในศิลปะ Nagarjunakonda ช่วงระยะเวลา 200-300 ปี ก่อนคริสต์ศักราช ปัจจุบันอยู่ที่ Indian museum เมือง Kolkata ประเทศอินเดียซึ่งมีนักวิชาการหลายคนต่างให้ความเห็นถึงลักษณะเครื่องดนตรีชิ้นนี้ว่าเป็นเครื่องดนตรีประเภทลิวท์รูปทรงรี เช่น Coomaraswmy ที่กล่าวเรียกเครื่องดนตรีลักษณะนี้ว่าเป็นเครื่องดนตรีประเภทแมนโดลิน Marcel-Dubois ที่กล่าวว่าเครื่องดนตรีนี้เป็นประเภทลิวท์ (lute) ทรงรี (lute ovoide) (Coomaraswmy และ Marcel-Dubois อ้างถึงใน E.Wiersma-Te Nijenhuis, 1970: 83) รวมทั้ง Marcel-Dubois เองได้ยืนยันข้อมูลพร้อมกับเสนอและให้ข้อสันนิษฐานเพิ่มเติมว่า เครื่องดีดต้นแบบของกัจฉปิโบราณนั้นเป็นเครื่องที่มีสามสายอย่างแน่นอน ด้วยการพบศิลปะคันธาระ (Gandhara Region) ราวศตวรรษที่ 4 - 5 ที่มีความเป็นต้นฉบับดั้งเดิมและเก่าแก่มากกว่าศิลปะอมารวดีนั่นเอง โดยปรากฏลักษณะเครื่องดนตรีที่มีจำนวนสามสายและมีลักษณะคอสั้นนั้นมีความเก่าแก่ดั้งเดิมมากกว่าลิวท์ (lute) ประเภทอื่น ๆ ในยุคเดียวกัน ดังนั้น จากหลักฐานภาพและเรื่องราวของเครื่องดีดประเภทลิวท์นี้ จึงสันนิษฐานได้ว่า เครื่องดีดคอสั้นจำนวนสามสายแห่งยุคหลังพระเวทนี้ เป็นเครื่องดนตรีประเภทหนึ่งที่เกิดขึ้นและอยู่ร่วมยุคสมัยกับเครื่องดีดอื่น ๆ ที่ถูกกล่าวถึงในพระไตรปิฎกเรื่องพิณแห่งทางสายกลาง

นอกจากนี้ เมื่อพบข้อสันนิษฐานดนตรีแห่งยุคพุทธศาสนารุ่งเรืองแล้ว จึงสามารถเชื่อมโยงปรากฏการณ์เครื่องดนตรีพิณในยุคหลังพระเวท (ยุคที่พุทธศาสนาเกิดขึ้นแล้ว) กับพิณที่ปรากฏในวัฒนธรรมไทย จากข้อมูลที่กล่าวถึงเครื่องดนตรีตระกูลพิณในวัฒนธรรมอินเดียและวัฒนธรรมไทยนั้นระยะเวลา ร่องรอย แห่งการเดินทางของวัฒนธรรมดนตรีที่เข้ามากับการติดต่อแลกเปลี่ยน อันเป็นส่วนที่ตกผลึกจากการมีปฏิสัมพันธ์กันทางสังคม ศาสนา และเศรษฐกิจระหว่างอินเดียกับเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ตั้งแต่ศตวรรษที่ 7-8 ไม่ว่าจะเป็นด้านความเชื่อ เคารพศรัทธาในเรื่ององค์เทพของศาสนาพราหมณ์และฮินดู การนับถือศาสนาพุทธ รวมถึงการรับเอาวัฒนธรรมแฝงของมุสลิมอาหรับเปอร์เซียโดยผ่านมาทางวัฒนธรรมอินเดียเข้ามายังดินแดนนี้ จึงยังปรากฏลักษณะทางดนตรีที่ใกล้เคียง คล้ายคลึงกัน ของเครื่องดนตรีประเภท (1) harp (2) bow และ (3) lute หากพิจารณาถึงความเชื่อมโยงรูปลักษณะเครื่องดนตรีตระกูลพิณของไทยกับอินเดียนั้น พบว่ามีส่วนที่แสดงถึงความสอดคล้องและสัมพันธ์กัน ดังตารางเปรียบเทียบต่อไปนี้



ตารางที่ 35 ตารางเปรียบเทียบความเชื่อมโยงประเภทเครื่องดนตรีตระกูลพิณอินเดียและไทย

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

โดยในวัฒนธรรมอินเดียปรากฏ 4 ประเภทหลัก ๆ คือ (1) harp (2) bow (3) lute และ (4) stick zither ส่วนของวัฒนธรรมไทยมี 2 ประเภทหลัก ๆ คือ (1) bow และ (2) lute จึงสามารถอธิบายได้ว่า ไทยนั้นมีรูปแบบเครื่องดนตรีพิณประเภท bow ที่เป็นการเชื่อมโยงกับศาสนามาตั้งแต่ยุคดั้งเดิมจนถึงยุคพระเวท และมีเครื่องดนตรีพิณประเภทลิวท์ (lute) ที่เชื่อมโยงได้กับยุคหลังพระเวท แต่ทั้งนี้ การเชื่อมโยงเครื่องดนตรีประเภทลิวท์ (lute) ระหว่างพิณไทยและพิณอินเดียในยุคหลังพระเวทนั้น ต่างกันที่ของพิณไทยนั้นมีลักษณะเป็นพิณคอยาว (long necked lute) ซึ่งเมื่อเทียบกับพิณอินเดียในยุคหลังพระเวทนี้เป็นลักษณะพิณคอสั้น (short necked lute)

ดังนั้น จึงสันนิษฐานได้ว่า พิณคอยาวของไทยนั้นอาจเชื่อมโยงได้กับพิณอินเดียในยุคกลางของอินเดีย ซึ่งในยุคนี้อินเดียเองได้รับเอาวัฒนธรรมมุสลิม เปอร์เซีย อาหรับ เข้ามาผสมในวัฒนธรรมดนตรีของตน รวมถึงการปรากฏเครื่องดนตรีพิณคอยาวที่มีจำนวนมากและเป็นรูปแบบหลักชนิดหนึ่งของพิณอินเดียในยุคกลางก็ว่าได้ แต่ไทยเองถึงแม้รูปลักษณะพิณคอยาวจะมีความคล้ายกับพิณคอ

ยาวในยุคกลางของอินเดียก็ตาม พิณไทยชนิดนี้ยังคงเรียกชื่อเครื่องดนตรีตามแบบลิวท์ (lute) ที่ปรากฏในยุคหลังพระเวท นั่นคือ “กระจับปี่” ดังนั้น เครื่องดนตรีตระกูลพิณของไทยที่ปรากฏและยังมีการใช้งานอยู่จนถึงปัจจุบันนี้ จึงอาจกล่าวถึงรากที่มาและความสัมพันธ์กันระหว่างเครื่องดนตรีที่อยู่บนพื้นฐานศาสนา สังคมเดียวกันในอดีต จึงเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้พบเครื่องดนตรีในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ในหลายพื้นที่มีเครื่องดนตรีลักษณะคล้ายคลึงกัน ชื่อเหมือนกัน และมีการใช้งานที่อยู่ในรูปแบบเดียวกัน เหล่านี้เป็นต้น

พิณในเชิงศาสนา

คำอธิบายจากคัมภีร์พระไตรปิฎกนั้น สามารถสันนิษฐานลักษณะโครงสร้าง ประเภทเครื่องดนตรีพิณและลักษณะบทเพลงพิณ ได้จากบริบทต่าง ๆ ที่สอดแทรกอันได้จากเนื้อหาข้อคติธรรมแห่งคำสอนในพระไตรปิฎก ที่ถูกกล่าวถึงนอกเหนือจากคำสอนเรื่องทางสายกลาง สามารถสรุปได้ว่า พิณที่กล่าวถึงนั้น จัดอยู่ใน 3 ประเภทเครื่องดนตรีหลักที่ปรากฏร่วมยุคสมัยกับพระไตรปิฎก ถึงแม้จะไม่มีการระบุชื่อเครื่องดนตรีและประเภทเครื่องดนตรีที่ชัดเจนในพระไตรปิฎกก็ตาม คือ พิณรูปทรงฮาร์ป พิณรูปทรงลิวท์และพิณรูปทรงพิณน้ำเต้า (โบว์) ในขณะที่สัญลักษณ์เรื่องพิณแห่งทางสายกลาง ตามหลักพุทธศาสนานั้น เป็นข้ออุปมาเปรียบเทียบด้านการปฏิบัติความเพียรเพื่อสู่ทางหลุดพ้น หรือเปรียบได้กับพิณนั้นเป็นประตูสู่ทางแห่งความสำเร็จ ทำให้ผู้ปฏิบัติเห็นแจ้งในข้อหลักธรรมมรรคแปดที่ชัดเจนยิ่งขึ้น

ดังนั้น จากเรื่องราวในตอนนิมิตพิณสามสายแห่งทางสายกลาง พิณในนิมิตจึงเป็นสิ่งที่ทำให้เกิดความเข้าใจในสิ่งต่าง ๆ จัดเป็นสภาวะที่แท้จริง นำไปสู่ความคิด จนกลายเป็นความรู้และความเข้าใจ ที่พระองค์ได้ทรงเปรียบเทียบ นำเข้าไปสู่ทางสายกลาง ส่วนพระอินทร์ที่ปรากฏในบทบาทผู้ดีดพิณสามสายนั้น โดยธรรมชาติของพระอินทร์นั้น มักปรากฏในลักษณะเป็นองค์อุปถัมภ์แห่งพระพุทธศาสนาและเป็นหัวหน้าแห่งเทพเทวดาทั้งหลายบนสวรรค์ และมักปรากฏในหลายเหตุการณ์ของพระพุทธองค์ จึงทำให้ความเข้าใจส่วนใหญ่จดจำเรื่องราวความสัมพันธ์ระหว่างพระพุทธองค์และพระอินทร์ร่วมกันในหลาย ๆ เหตุการณ์ ดังนั้น พิณที่ปรากฏในพระพุทธศาสนาจึงเป็นพิณที่มีองค์ประกอบทั้งส่วนที่แสดงความหมาย ส่วนที่แสดงถึงหลักคิด ส่วนที่แสดงถึงบทบาทสถานะของบุคคลที่เกี่ยวข้องและรวมถึงโอกาสและการนำไปใช้

พิณในเชิงปรัชญา

นัยของพิณที่ปรากฏในเรื่องราวทางสายกลางนี้ ปรากฏเป็นแนวคิดทางปรัชญาแบ่งออกเป็น 3 ส่วนคือ พิณในเชิงปรัชญาทางพุทธศาสนา ทางศาสนาพราหมณ์-ฮินดู และปรัชญาทางดนตรี ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ปรัชญาด้านพุทธศาสนา

จากข้อมูลเรื่องราวที่ปรากฏ พิณในพระไตรปิฎกนั้น ดังที่ทราบแล้วว่าเป็นการอุปมาถึงความเพียร ความพยายามของการปฏิบัติเพื่อบรรลุทางแห่งการหลุดพ้น ฉะนั้น พิณที่ปรากฏจึงเป็นส่วนที่แสดงความประเทืองปัญญาได้อย่างชัดเจน เป็นการชี้ให้เห็นทางออกหรือหนทางแห่งการดับทุกข์ ดังนั้น พิณในทางศาสนาจึงสัญลักษณ์แห่งปัญญา เป็นอุปกรณ์ที่แสดงถึงคุณค่าแห่งลักษณะและความรู้สึกได้อย่างชัดเจน พราะเป็นเครื่องที่ให้เสียงอันน่ารื่นรมย์ที่สามารถสื่อถึงความดีความไม่ดีหรือการให้คุณให้โทษได้อย่างชัดเจน

ดังนั้น พิณที่ปรากฏในเรื่องราวแห่งทางสายกลาง จึงเป็นการบอกคุณลักษณะและคุณสมบัติของสายทั้ง 3 ลักษณะมากกว่าที่จะกำหนดว่ามีจำนวน 3 สาย ด้วยเหตุนี้ จึงไม่จำกัดว่าเป็นพิณชนิดใด จะสายจำนวนเท่าใดก็ไม่เป็นผล เพราะนัยแห่งการเปรียบในข้อธรรมแล้ว ถือว่าให้การแสดงความอย่างสมบูรณ์แล้ว ดังที่ ข้อความนัยนี้ปรากฏในพระไตรปิฎกว่าสายพิณที่ตึงเป็นไปเพื่อความฟุ้งซ่านสายพิณที่หย่อนนั้นเป็นไปเพื่อความเกียจคร้านและสายพิณที่ไม่ตึงไม่หย่อนนั้นจึงเป็นความพอดีที่เหมาะสม หรือแม้แต่นัยแห่งเสียงพิณ อันถือเป็นเสียงแห่งดนตรีนั้นเป็นของสวยงาม ความดีงามที่เป็นฝ่ายกิเลส จึงเป็นเครื่องมือที่ทำให้ผู้ได้รู้ได้สัมผัสโดยอาศัยวุฒิปัญญาเป็นตัวสนับสนุน ทำให้เกิดความเข้าใจในข้อหลักธรรมแห่งการปฏิบัตินั้นดียิ่งขึ้น ดังที่พระพุทธองค์เกิดความรู้ระดับฌานขั้นสูงสุดแห่งพุทธปรัชญาหรือเรียกว่าความรู้ระดับสัมมาสัมโพธิญาณ อันเป็นความรู้ขององค์สัมมาสัมพุทธเจ้าและอรหันต์ทั้งปวง

ปรัชญาด้านศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู

ด้านปรัชญาแห่งศาสนาพราหมณ์และฮินดูที่ปรากฏควบคู่อยู่ติดกับคติพุทธศาสนา อันเป็นในลักษณะความเชื่อเรื่องเทพ เช่น เทพบุตร เทพธิดา นางฟ้า คนธรรพ์ ที่นอกจากจะแสดงให้เห็นถึงความเคารพ ยกย่อง ความมีอิทธิพลและบทบาทต่อการดำรงชีวิตมนุษย์ เป็นเรื่องเหนือธรรมชาติและเป็นส่วนสนับสนุนข้อธรรมหรือเรื่องราวต่าง ๆ ในพุทธศาสนาได้เป็นอย่างดีแล้ว ด้วยความเคารพและศรัทธาในคติเรื่องเทพปกรณัมนี้ จึงทำให้สิ่งต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องจัดอยู่ในกลุ่มที่มีความ

ประเสริฐ ความเป็นทิพย์ เป็นของที่มีอิทธิฤทธิ์และปาฏิหาริย์ที่สามารถแสดงถึงความวิเศษได้เป็นอย่างดี เป็นต้น ส่วนอีกประการคือ เรื่องการแบ่งชนชั้นวรรณะต่าง ๆ ที่ทำให้เห็นระดับต่าง ๆ ของมนุษย์ได้อย่างชัดเจน เช่น ข้าทาสบริวารบรรเลงดนตรีถวายแต่พระมหากษัตริย์ ซึ่งเปรียบได้กับองค์สมมุติเทพ ดังนั้น สิ่งที่เกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์หรือเทียบเท่านี้ จึงเปรียบได้กับเป็นบุคคลที่มีบุญญาธิการ มีบุญบารมี จึงมีดนตรีเพื่อประกอบเกียรติ สิ่งของอันใดที่มีความเกี่ยวข้องจึงต้องมีการคัดสรรอย่างประณีต เป็นของสูงและเป็นของพิเศษ

ดังนั้น พิณที่ปรากฏในเรื่องราวแห่งทางสายกลางจึงแสดงลักษณะปรัชญาเชิงศาสนาพราหมณ์ฮินดูที่ติดอยู่กับความเชื่อความเคารพศรัทธาที่ชาวพุทธเข้าใจเป็นอย่างดี เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏรูปพระอินทร์ดีดพิณสามสาย จากเรื่องราวในพระไตรปิฎกปรากฏพิณอยู่ในบริบทเรื่องราวต่าง ๆ ที่พระพุทธทรงตรัสถึง ซึ่งมีทุกสถานะชนชั้นทางสังคม ดังนั้น พิณในเชิงศาสนาพราหมณ์ ฮินดูนี้ จึงมีลักษณะที่เป็นสัญลักษณ์ติดต่อสื่อสารกับเทพ เครื่องดนตรีเทพ และเป็นสัญลักษณ์เทพ คนธรรพ์นั้น ๆ จึงถือเป็นเรื่องปกติที่มักจะพบเรื่องราวแห่งหลักคำสอนต่าง ๆ ปรากฏมีอภินิหาร ปาฏิหารย์และสิ่งลึกล้ำต่าง ๆ มากมาย เนื่องด้วยการเจือแนวคิดแห่งพราหมณ์และฮินดูนั่นเอง

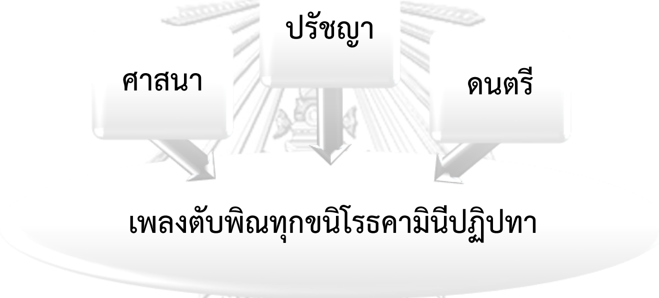
ปรัชญาด้านดนตรี

คุณสมบัติของดนตรีที่ถูกกล่าวถึงในพระไตรปิฎกนั้น เป็นการกล่าวถึงคุณลักษณะเสียงพิณหรือดนตรีนั้น เป็นเสียงที่น่ารื่นรมย์ ไพเราะ น่าหมกมุ่น หลงใหล เป็นลักษณะเสียงที่มีความสมดุล พอดี เหมาะสม โดยนัยสำคัญคือ เสียงดนตรีนั้นมีบทบาทสำคัญต่อความหมายต่าง ๆ เช่น เป็นเสียงทิพย์ เพราะมีความเชื่อว่าเกิดจากเครื่องดนตรีทิพย์ อันเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงด้วยเทพแล้ว ยังเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงถวายแด่พระพุทธองค์และบุคคลสำคัญต่าง ๆ ฉะนั้นเสียงดนตรีจึงเป็นเสียงที่แสดงความพิเศษ ความวิเศษและความเหนือธรรมดา

ดังนั้น พิณในปรัชญาเชิงดนตรีที่ปรากฏนั้น ดนตรีพิณหากถูกนำไปใช้ในทางพุทธศาสนาจะเป็นไปในลักษณะเสียงหรือสัญลักษณ์แห่งการประเทืองปัญญา แต่หากเป็นดนตรีพิณในทางพราหมณ์ฮินดูนั้น เสียงพิณจะเชื่อว่าเป็นสื่อที่สามารถเชื่อมต่อหรือติดต่อกับพระเจ้าหรือสิ่งเหนือธรรมชาติได้ เช่น การมีดนตรีประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ หรือเป็นเครื่องดนตรีสัญลักษณ์แห่งองค์เทพต่าง ๆ และหากปรากฏในปรัชญาเชิงดนตรีพิณมักปรากฏเป็นการแสดงคุณลักษณะเสียงที่มีความไพเราะ น่ารื่นรมย์ บรรเลงตามวัตถุประสงค์ต่าง ๆ เช่น บรรเลงเพื่อความบันเทิงให้กับกษัตริย์

บรรเลงถวายแด่พระพุทธศาสนา บรรเลงในบุคคลทั่วไป การเรียนการสอนดนตรีระหว่างครูกับศิษย์ และรวมถึงบทบาทหน้าที่ของการบรรเลงพิณในแต่ละการบรรเลง

จากข้อสรุปข้างต้น ในมูลบทสาระสำคัญเครื่องดนตรีพิณ การศึกษาเครื่องดนตรีตระกูลพิณ และพิณที่ปรากฏในพระไตรปิฎกนั้น จึงนำมาสู่การกำหนดกรอบและทิศทางแห่งการสร้างสรรค์เพลงตับพิณทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา อันมีกรอบแนวคิดมาจาก 3 ส่วน คือ ศาสนา ปรัชญาและดนตรี โดยข้อมูลที่ได้นั้น มุ่งเน้นในส่วนที่เกี่ยวข้องกับยุคพุทธศาสนาและปรัชญาแห่งทางสายกลางเพื่อการกำหนดกรอบทางดนตรีดังนี้



แผนภูมิที่ 6 กรอบแนวคิดสู่การสร้างสรรค์เพลง
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

ดังมีรายละเอียดแต่ละส่วนต่อไปนี้

รายละเอียด	กรอบแนวคิด ที่ได้จากการศึกษา พิณในเชิงดนตรี	กรอบแนวคิด ที่ได้จากการศึกษาพิณในพระไตรปิฎก
เครื่อง	ประเภทฮาร์ป (harp) ประเภทโบว์ (bow) ประเภทลิวท์ (lute)	พิณหลากหลายชนิด พิณ 7 สาย พิณมีสีเหมือนผลมะตูมสุก
วง	บรรเลงเดี่ยว วงเครื่องสาย รวมถึงขลุ่ยและเครื่องหนัง	บรรเลงคนเดียว/บรรเลงเดี่ยว วงพิณหมู่ วงพิณเครื่องใหญ่
เพลง	บันเทิง บูชา ขับกล่อม	เพลงขับกล่อมถวายพระพุทธองค์ เพลงขับกล่อมของปัญจสิขร เพลงขับกล่อมเทพ คนธรรพ์เพลงขับกล่อมพระราชา เพลงร้องเล่นในปุถุชน
ความหมาย	บันเทิง บูชา ขับกล่อม	ประเทืองปัญญา (ตึง หย่อน พอดี) ความสมบูรณ์ (เปรียบเหมือนพิณที่มีโครงสร้างครบ) ความเป็นทิพย์ เป็นของวิเศษและเป็นของสูง
วิธีบรรเลง	บรรเลง-ขับร้อง	ขับร้องดีดพิณคลอ การประชันพิณ (การแข่งขัน) คลอร้องและทำทำนอง
ลักษณะเสียง	คลอเสียงร้อง ทำเสียงโดรน (drone) ดำเนินทำนอง	น่าใคร่ น่าชอบใจ น่าเพลิดเพลิน น่าหมกมุ่น น่าพัวพัน ไพเราะ น่าฟัง รื่นรมย์
สถานะ/ บุคคล	กษัตริย์ เทพ ปุถุชน	พราหมณ์ เทพ/คนธรรพ์/ยักษ์ มาร กษัตริย์ ครู-ศิษย์/นางบริวาร/คนที่ฝีมือดี ไม่มีผู้เล่น เพราะความดังเกิดจากบารมี

ตารางที่ 36 กรอบแนวคิดที่ได้จากการศึกษาพิณในเชิงดนตรีและพิณในพระไตรปิฎก

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

บทที่ 4

ผลงานสร้างสรรค์เพลงตับ “พิณทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา”

การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดุริยางคศิลป์เรื่อง เพลงตับ “พิณทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา” เป็นการประพันธ์เพลงไทยในรูปแบบของเพลงตับ ที่เป็นการนำเสนอเรื่องราวพิณแห่งทางสายกลาง โดยผู้วิจัยทำการนำเสนอแนวคิดหลักในการประพันธ์ แรงบันดาลใจ วิธีการประพันธ์และการอธิบายรายละเอียดของผลงานการประพันธ์ รวมถึงวิธีการนำเสนอและการบรรเลงดังต่อไปนี้

4.1 แนวคิดหลักและแรงบันดาลใจในการประพันธ์

4.2 ขอบเขตและวิธีการสร้างสรรค์ทำนอง

4.3 รายละเอียดการประพันธ์ทำนองเพลง

4.4 รายละเอียดการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์

4.1 แนวคิดหลักและแรงบันดาลใจในการประพันธ์

แนวคิดและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์นั้น มาจากเรื่องราวพิณแห่งทางสายกลางอันประกอบด้วยเรื่องราวแนวคิดที่เกี่ยวข้อง 3 ส่วนคือ ศาสนา ดนตรีและปรัชญา ดังรายละเอียดต่อไปนี้

4.1.1 แนวคิดหลักด้านศาสนา

เรื่องพิณแห่งทางสายกลาง ตามหลักพุทธศาสนานั้น เป็นข้ออุปมาเปรียบเทียบด้านการปฏิบัติความเพียรเพื่อสู่ทางหลุดพ้นหรือเปรียบได้กับพิณนั้นเป็นประตูสู่ทางแห่งความสำเร็จ ทำให้ผู้ปฏิบัติเห็นแจ้งในข้อหลักธรรมมรรคแปดที่ชัดเจนยิ่งขึ้น ดังนั้น พิณที่ปรากฏในพระพุทธศาสนาจึงเป็นพิณที่มีองค์ประกอบทั้งส่วนที่แสดงความหมาย หลักคิด บทบาท สถานะของบุคคลที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งโอกาสและการนำไปใช้

4.1.2 แนวคิดหลักด้านดนตรี

ช่วงพุทธศาสนากำเนิดและรุ่งเรืองนั้น ปรากฏลักษณะพิณทางดนตรีคือประเภท (1) ฮาร์ป (harp) (2) โบว์ (bow) และ (3) ลิวท์ (lute) ถึงแม้ว่าเครื่องดนตรีประเภทฮาร์ปและโบว์นั้นจะเกิดขึ้นก่อนยุคกำเนิดพุทธศาสนาแล้วก็ตาม ส่วนความเชื่อมโยงรูปลักษณะเครื่องดนตรีตระกูลพิณของไทยกับอินเดียนั้นมีส่วนที่แสดงความสอดคล้องและสัมพันธ์กัน โดยพิณคอยาวของไทย

เชื่อมโยงได้กับพิณที่ปรากฏในยุคกลางของอินเดีย อันมีอิทธิพลจากวัฒนธรรมมุสลิม เปอร์เซีย อาหรับที่เข้ามาผสมผสานในวัฒนธรรมดนตรี จึงปรากฏพิณคอยาวเป็นรูปแบบหลักของพิณอินเดียในยุคกลาง ส่วนพิณคอยาวของไทยถึงแม้จะมีความคล้ายคลึงกับพิณคอยาวในยุคกลางของอินเดียก็ตาม แต่พิณไทยชนิดนี้ยังคงเรียกชื่อเครื่องดนตรีว่า “กระจับปี่” ตามแบบลิวท์ (lute) ที่ปรากฏในยุคหลังพระเวทหรือยุคพุทธศาสนานั่นเอง

4.1.3 แนวคิดหลักด้านปรัชญา

แนวคิดทางด้านปรัชญาแบ่งออกเป็น 3 แนวคิดคือ (1) พิณในเชิงปรัชญาทางพุทธศาสนา (2) พิณในเชิงปรัชญาทางศาสนาพราหมณ์และฮินดู และ (3) พิณในเชิงปรัชญาทางดนตรี

แนวคิดที่ 1 พิณในเชิงปรัชญาทางพุทธศาสนา

พิณที่ปรากฏในพระไตรปิฎกสื่อความหมายถึงการประเทืองปัญญา ด้วยการอุปมาถึงความเพียร ความพยายาม ความรู้ ความคิดและความเข้าใจของการปฏิบัติเพื่อไปสู่ทางแห่งการหลุดพ้น ดังนั้น พิณที่กล่าวถึงในเรื่องราวแห่งทางสายกลาง จึงเป็นการบอกคุณลักษณะและคุณสมบัติของสายทั้ง 3 ลักษณะมากกว่าที่จะกำหนดว่าพิณมีเพียงจำนวน 3 สายเท่านั้น

แนวคิดที่ 2 พิณในเชิงปรัชญาทางศาสนาพราหมณ์และฮินดู

พิณในเชิงปรัชญาทางด้านศาสนาพราหมณ์และฮินดูสามารถแบ่งออกเป็น 2 ประการคือ

ประการที่หนึ่ง คือ พิณกับความเชื่อและความศรัทธในองค์เทพนั้น มนุษย์ให้ความเคารพยกย่องค์เทพว่ามีบทบาทสำคัญและสามารถส่งผลต่อการดำรงชีวิตมนุษย์ ทำให้เกิดความเคารพและศรัทธาในคติเรื่องเทพปกรณัม เช่น เทพบุตร เทพธิดา นางฟ้า คนธรรพ์ จึงส่งผลให้สิ่งต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับเทพ อย่างเช่น เครื่องดนตรีพิณที่ถูกกล่าวถึงนั้น กลายเป็นสิ่งที่แสดงถึงความวิเศษ ประเสริฐ ความเป็นทิพย์ รวมทั้งสามารถแสดงอิทธิฤทธิ์และปาฏิหาริย์ได้

ประการที่สอง คือ พิณกับการแบ่งชนชั้นวรรณะ สามารถสังเกตได้จากปรากฏการณ์ทางดนตรีที่อยู่ในวัฒนธรรมพราหมณ์และฮินดู ที่จัดว่าชนชั้นกษัตริย์เปรียบดั่งองค์สมมุติเทพ ดังนั้น สิ่งที่เกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์หรือเทียบเท่าจึงเปรียบได้กับเป็นบุคคลที่มีบุญญาธิการเป็นผู้มีบุญบารมี สิ่งของอันใดที่มีความเกี่ยวข้องจึงต้องมีการคัดสรรอย่างประณีต เป็นของสูงและเป็น

ของพิเศษ ดังเช่นการปรากฏข้อมูลที่กล่าวว่า ข้าทาสบริวารต่างบรรเลงดนตรีถวายแด่พระมหากษัตริย์ เป็นต้น ฉะนั้น ดนตรีพิณจึงเป็นสัญลักษณ์การประกอบเกียรติและฐานะทางชนชั้นวรรณะทางสังคมไปโดยปริยาย

จากความเห็น 2 ประการข้างต้นนี้ พิณในเชิงศาสนาพราหมณ์และฮินดูนี้ จึงมีลักษณะที่เป็นสัญลักษณ์เป็นเครื่องมือในการติดต่อสื่อสารกับเทพ เป็นครื่องดนตรีเทพ และเป็นสัญลักษณ์เทพแห่งคนธรรพ์ จึงถือเป็นเรื่องปกติที่มักจะพบว่าเรื่องราวแห่งหลักคำสอนต่าง ๆ ที่กล่าวถึงเครื่องดนตรีพิณมักมีอิทธิฤทธิ์ อภินิหาร ปาฏิหาริย์และสิ่งลึกล้ำต่าง ๆ มากมาย รวมทั้งจัดให้เป็นของสำหรับคนชนชั้นสูง เพราะมีความเกี่ยวเนื่องกับชนชั้นวรรณะกษัตริย์ ดังนั้น ความหมายพิณดังกล่าวจึงมีนัยความหมายแห่งการเจือแนวคิดแห่งพราหมณ์และฮินดูนั่นเอง

แนวคิดที่ 3 พิณในเชิงปรัชญาทางดนตรี

คุณสมบัติของดนตรีพิณนั้น จัดเป็นเสียงที่น่ารื่นรมย์ ไพเราะ น่าหมกมุ่นหลงใหล มีความสมดุล พอดี เหมาะสม โดยนัยสำคัญคือ เสียงดนตรีนั้นมีบทบาทสำคัญต่อความหมายต่าง ๆ เช่น พิณเป็นเสียงทิพย์ เพราะมีความเชื่อว่าเกิดจากเครื่องดนตรีทิพย์ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงด้วยเทพแล้ว ยังเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงถวายแด่พระพุทธองค์และบุคคลสำคัญต่าง ๆ ฉะนั้น เสียงดนตรีและเครื่องดนตรี จึงเป็นเสียงที่แสดงความวิเศษเหนือธรรมดา ดังนั้น ลักษณะทางดนตรีพิณจึงมีนัยสื่อถึงคุณค่า ความงาม ความบริสุทธิ์ อันเป็นสื่อทางสุนทรียะที่มีความประณีตละเอียดอ่อน ที่มีความสำคัญต่อกายและใจของมนุษย์

4.2 ขอบเขตและวิธีการสร้างสรรค์ทำนอง

4.2.1 ขอบเขตการสร้างสรรค์ทำนอง

การสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ อยู่ภายใต้แนวคิดการสร้างสรรค์และลักษณะการนำเสนอแบ่งออกเป็น 3 ส่วนคือ ส่วนที่ 1 พุทธคุณ ส่วนที่ 2 ธรรมคุณ และส่วนที่ 3 สังฆคุณ โดยการแบ่งออกเป็น 3 ส่วนนี้มีที่มาจากคำกล่าวชื่นชมแด่พระปัญจสิขร เมื่อครั้งได้รับคำสั่งจากพระอินทร์ให้ทำการขับร้องและบรรเลงพิณถวายแด่พระพุทธเจ้า จนได้รับคำชื่นชมว่าบทเพลงที่บรรเลงนั้นเป็นบทเพลงที่ไพเราะที่สุด อันประกอบด้วย พระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์และพระอรหันต์ จึงเป็นขอบเขตที่

ผู้วิจัยนำมาเป็นคำเรียกชื่อการนำเสนอดนตรีไทยแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ดังรายละเอียดในแต่ละส่วนต่อไปนี้

ส่วนที่หนึ่ง เรียกว่า "พุทธคุณ" เนื้อหาประกอบด้วยคุณของพระพุทธองค์ สถานะบุคคลและความสัมพันธ์ของสถานะทั้ง 3 สถานะคือ พระพุทธเจ้า เทพ (พระอินทร์) และมนุษย์ ที่เกี่ยวข้องกับพิณทางสายกลาง โดยเชื่อมโยงกับความหมายและวัตถุประสงค์ของบทเพลงในทางดนตรีคือการบูชาสรรเสริญพระพุทธเจ้า การเคารพศรัทธาในเรื่องเทพ (พระอินทร์) ที่เป็นคำสอนและให้ความรู้กับมนุษย์ที่สัมผัสและปฏิบัติในพุทธศาสนา ผู้วิจัยจึงแบ่งออกเป็น 3 เพลงคือ

เพลงที่ 1 คือ "เพลงพระผู้เป็นเจ้า" สื่อความหมายถึงองค์สัมมาสัมพุทธเจ้าและการบูชาในพุทธองค์

เพลงที่ 2 คือ "เพลงเหล่าอินทรเทพ" สื่อความหมายถึงองค์พระอินทร์ ผู้อุปถัมภ์และเลื่อมใสในพุทธศาสนา จัดเป็นองค์เทพที่มีความเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาในหลายเหตุการณ์

เพลงที่ 3 คือ "เพลงเสพปุถุชน" สื่อความหมายถึงการที่เหล่ามนุษย์ได้สัมผัสและเข้าใจในหลักคำสอนของพุทธองค์ การให้ความเคารพศรัทธาแด่องค์เทพ (พระอินทร์) โดยความหมายจากทั้งสองส่วนนี้เป็นส่วนแสดงและสนับสนุนให้เหล่ามนุษย์ได้เข้าถึงและเดินตามรอยแห่งหนทางอริยสัจสี่เพื่อไปสู่ความพ้นทุกข์

ส่วนที่สอง เรียกว่า "ธรรมคุณ" ประกอบด้วยคุณของพระธรรมคือเรื่องราวแห่งทางสายกลาง ความตึง ความหย่อนและความพอดี โดยการนำหลักของทุกขนิโรธคามินีปฏิปทาหรือทางไปสู่การพ้นทุกข์ ซึ่งเป็นหลักในธรรมคุณมาเป็นโครงสร้างแนวคิดหลักและสร้างทำนองจากนัยของสายและเสียงพิณในเชิงปรัชญาที่แสดงคุณสมบัติความงามทั้ง 2 ด้านของพิณที่พระพุทธองค์อุปมาและยกตัวอย่างเรื่องพิณ คือ ด้านโลกียะสื่อไปในทางความตึงและความหย่อน ส่วนด้านโลกุตระสื่อไปในทางความพอดี ในการปฏิบัติเพื่อความพ้นทุกข์ โดยพิณหมายถึงเครื่องประเทืองปัญญา จากการอุปมาถึงความเพียร ความพยายาม ความรู้ ความคิดและความเข้าใจของการปฏิบัติ โดยเชื่อมโยงกับทฤษฎีลักษณะเสียง วิธีการบรรเลง เครื่องดนตรีและวงดนตรีที่ได้จากกรอบแนวคิดพิณในเชิงดนตรีแห่งยุคพุทธศาสนา ประกอบด้วย 3 ตอนคือ

ตอนที่ 1 เพลงอันตา

เพลงอันตาเป็นการอธิบายเกี่ยวกับคำสอนทางสายที่หนึ่งและสายที่สาม "ความตึง ความหย่อน" โดยแบ่งทำนองออกเป็น 2 ท่อนคือ

ท่อนที่ 1 ทำนองกามสุขัลลิกานุโยค

ท่อนที่ 2 ทำนองอัตตกิลมถานุโยค

ตอนที่ 2 เพลงทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา

เพลงนี้เป็นการอธิบายเกี่ยวกับคำสอนทางสายที่สอง "ความพอดี" (ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทาหรือมรรคแปด) ประกอบด้วย 3 ส่วนจำนวน 8 ท่อนคือ

ส่วนที่ 1 ปัญญา

ประกอบด้วย สัมมาทิฏฐิและสัมมาสังกัปโป

ส่วนที่ 2 ศีล

ประกอบด้วยสัมมาวาจา สัมมากัมมันโตและสัมมาอาชีโว

ส่วนที่ 3 สมาธิ

ประกอบด้วยสัมมาวายาโม สัมมาสติและสัมมาสมาธิ

ตอนที่ 3 เพลงอินทร์พิณจำแลง

เพลงนี้เป็นเพลงที่สื่อถึงเหตุการณ์ขณะพระอินทร์ดีดพิณสามสายถวายเป็นข้ออุปมาแด่องค์พระสัมมาสัมพระพุทธเจ้า ดังที่ปรากฏตามพุทธประวัติ เพื่อให้เห็นถึงความหมายและลักษณะของสายทั้งสามลักษณะตามนัยที่ปรากฏแห่งคำสอน "หย่อน ตึง พอดี"

ส่วนที่สาม เรียกว่า "สังฆคุณ" ประกอบด้วยลักษณะผลของผู้ปฏิบัติถึงซึ่งพุทธคุณและธรรมคุณนำไปสู่ทางแห่งการหลุดพ้น สว่าง สงบ "วิมุตติ" หรือ "วิมุตติมรรค" โดยวิมุตติ ในทางธรรมะนั้นหมายถึงความหลุดพ้นจากกิเลสหรือความหลุดพ้น อันเป็นจุดมุ่งหมายของการปฏิบัติธรรมในพระพุทธศาสนา ประกอบด้วย เจโตวิมุตติ (การหลุดพ้นแห่งจิต) และปัญญาวิมุตติ (การหลุดพ้นด้วยปัญญา) ในส่วนที่สามนี้ประกอบด้วยเพลงจำนวน 1 เพลงคือ เพลงไตรสรณา ซึ่งมีที่มาจากบทสวดภาษาบาลีในบทไตรสรณคมณ์

4.2.2 วิธีการสร้างสรรค์บทขับร้องและทำนอง

4.2.2.1 วิธีการสร้างสรรค์บทขับร้อง

การประพันธ์บทขับร้องเพลงตับ “พิณทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา” ผู้วิจัยใช้แนวความคิดจากข้อมูล 3 ส่วนได้แก่ ข้อมูลศาสนาพุทธ ข้อมูลความเชื่อศาสนาพราหมณ์ฮินดู ข้อมูลลักษณะพิณทั้งเอกสารไทยและเอกสารต่างประเทศ จากนั้นผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้มาเรียบเรียงเป็นบทร้อยแก้วและประพันธ์เป็นร้อยกรองขึ้นใหม่ทั้งหมด โดยมีขั้นตอนต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ 1 กำหนดคำร้องแบ่งออกตามลำดับการนำเสนอ 3 ส่วนคือ

ส่วนที่ 1 บทคำร้อง “เพลงพุทธคุณ” ประกอบด้วย 3 ฉันทลักษณ์คือ (1) สัทธุลวิกกีฬิตฉันท์ 19 (2) อินทรวงศฉันท์ 12 และ (3) มโนสัมมฉันท์ 10 โดยเริ่มต้นด้วยการนำความหมายจากบทกล่าวสรรเสริญบูชาพระพุทธเจ้าในบทพุทธคุณมาทำเป็นคำร้องและกำหนดให้ใช้ฉันทลักษณ์แบบ “สัทธุลวิกกีฬิตฉันท์” ซึ่งเป็นบทที่นิยมประพันธ์ความหมายในเชิงกราบไหว้บูชา (กำชัย ทองหล่อ, 2554: 451) และกำหนดให้มีฐานทำนองมาจากบทสวดนมัสการนอบน้อมบูชาพระพุทธเจ้า (นะโม) โดยการเริ่มต้นด้วยการกล่าวคำนมัสการนอบน้อมบูชาพระพุทธเจ้านั้น มักเริ่มต้นก่อนการสวดทำนองบทใด ๆ ในการรำลึกถึงพระพุทธองค์ ผู้วิจัยจึงกำหนดให้ใช้บทสวดนะโมนี้ขึ้นต้นก่อนการนำเสนอในส่วนอื่น ๆ เพื่อแสดงถึงการเคารพบูชา

ในลำดับต่อมากล่าวถึงเรื่องราวพระอินทร์ จึงกำหนดใช้ฉันทลักษณ์ “อินทรวงศฉันท์ 12” โดยคำว่า “อินทร” พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 อธิบายว่า *“อินทร [อินทะ-, อินทฺระ-, อิน] น. ชื่อเทวราชผู้เป็นใหญ่ในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์และชั้นจาตุมหาราช (ส.; ป. อินฺท)”* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 1414) คำว่า “วงศ-, วงศ์” เรื่องเดียวกันอธิบายว่า “ *[วงสะ-, วง] น. เชื้อสาย, เหล่ากอ, ตระกูล. (ส. วํศ; ป. วํส)”* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 1097) เมื่อรวมกันจึงหมายถึงเชื้อสาย ตระกูลหรือวงศ์ของพระอินทร์ นอกจากนี้ ความหมายของ “อินทรวงศฉันท์” ยังหมายถึง *“ฉันท์ที่มีเสียงไพเราะประดุจปี่ของพระอินทร์”* (กำชัย ทองหล่อ, 2554: 461) ตรงกับความหมายในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 กล่าวว่า

> *อินทรวงศ์ (อินทฺระ-) น. ชื่อฉันท์ 12 แบบหนึ่งหมายความว่า ฉันท์ที่มีสำเนียงไพเราะดุจเสียงปี่ของพระอินทร์ วรรคหน้ามี 5 คำ วรรคหลังมี 7 คำ รวม 2 วรรค เป็น 1 บาท นับ 2 บาทเป็น 1 บท คำที่ 3 ของวรรคหน้ากับคำที่*

1 ที่ 2 ที่ 4 และที่ 6 ของวรรคหลังเป็นลหุ นอกนั้นเป็นครุ คำสุดท้ายของวรรค ที่ 2 รับสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 3 (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 1414)

ผู้วิจัยจึงได้ทำการกำหนดให้บทร้องของ "เหล่าอินทรเทพ" ประพันธ์ด้วยกลอนชนิดนี้เพื่อแสดงออกถึงความเชื่อ ความเคารพและความศรัทธาของพระอินทร์ ผู้ซึ่งอุปถัมภ์และบำรุงในพระพุทธศาสนา

ส่วนลำดับสุดท้ายคือ เสพปุถุชน มีความเกี่ยวข้องกับมนุษย์ กำหนดใช้ฉันทลักษณ์ "มโนสัมมฉันท์ 10" โดยคำว่า "มโน" พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 อธิบายว่า *"น. ใจ. (ป.; ส. มนสฺ)"* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 879) ส่วนคำว่า "สัมม, สัมมา" เรื่องเดียวกันอธิบายว่า *"ว. ชอบ, ดี, (มักใช้เป็นส่วนหน้าของสมาส) เช่น สัมมาทิฐิ สัมมาชีพ. (ป.; ส. สมฺยกฺ)"* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 1211) เมื่อรวมกันจึงหมายถึง ใจมักชอบหรือใจที่ปฏิบัติชอบ ผู้วิจัยจึงกำหนดให้บทร้องของ "เสพปุถุชน" ประพันธ์ด้วยกลอนชนิดนี้เพื่อแสดงออกถึงความเจริญงอกงามในจิตใจของเหล่ามนุษย์ผู้มีความรำลึกในคุณแห่งพุทธองค์ มีความศรัทธาแห่งองค์เทพ (พระอินทร์)

ส่วนที่ 2 บทขับร้อง "เพลงธรรมคุณ" นำความหมายจากบทบาลีที่กล่าวถึงสิ่งที่ควรหลีกเลี่ยงที่สุดโต่ง 2 อย่างและข้อพึงปฏิบัติในทางสายกลางที่กล่าวไว้ในบทสวดธัมมจักกัปปวัตนสูตร โดยแบ่งทำนองออกเป็น 2 กลุ่มต่อไปนี้

กลุ่มที่ 1 คำร้องในบทกามสุขัลลิกานุโยคและบทอัตตกิลมถานุโยค กำหนดให้ใช้การประพันธ์แบบ "ร่ายยาว" โดยร่ายประเภทนี้ไม่จำกัดจำนวนคำในวรรคและมีลักษณะเป็นร้อยแก้วที่มีเสียงสัมผัส (เยาวลักษณ์ ชาติสุขศิริเดชและบุญญลักษณ์ เอี่ยมสำอางค์, 2553: 80) เพราะต้องการอธิบายความเป็นสุดโต่งทั้งสองสิ่งให้ชัดเจนและรวดเร็ว ดังคำบาลีและคำแปลต่อไปนี้

คำอ่านบาลี

เอวัมเม สุตัง เอกัง สะมะยัง ภะคะวา พาราณะสิยัง วิหะระติ อิสิปะตะเน มิคะทาเย ฯ ตัตระ โข ภะคะวา ปัญจะวัคคิเย ภิกขู อามันเตสิ เทว๎เม ภิกขะเว อันตา ปัพพะชิเตนะ นะ เสวิตัพพา ฯ โย จายัง กาเมสุ กามะสุขัลลิกานุโยโค หีโน คัมโม โปถุชชะนิโก อะนะริโย อะนัตถะสัญหิโต โย จายัง อัตตะกิละมะถานุโยโค ทุกโข อะนะริโย อะนัตถะสัญหิโต ฯ เอเต เต ภิกขะเว อุโภ

อันเต อะนุปะคัมมะ มัชฌิมา ปะฏิปะทา ตะถาคะเตนะ อะภิสัมพุทธา จักขุกะระณี ญาณะกะระณี อุปะสะมายะ อะภิญญายะ สัมโพธายะ นิพพานายะ สังวัตตะติ ฯ

คำแปล

สมัยหนึ่ง พระผู้มีพระภาคเจ้าประทับอยู่ ณ ป่าอิสิปตนมฤคทายวัน ใกล้พระนครพาราณสี ณ ที่นั้นแล พระผู้มีพระภาคเจ้าตรัสเรียกภิกษุปัญจวัคคีย์มาแล้วตรัสว่า ดูกรภิกษุทั้งหลาย ส่วนสุดสองอย่างนี้อันบรรพชิตไม่ควรเสพคือ

1. การหมกมุ่นอยู่ด้วยกามสุขในกามทั้งหลาย เป็นของเลว เป็นของชาวบ้าน เป็นของปุถุชน ไม่ประเสริฐ ไม่ประกอบด้วยประโยชน์

2. การทำความเดือดร้อนแก่ตน เป็นทุกข์ ไม่ประเสริฐ ไม่ประกอบด้วยประโยชน์

ข้อปฏิบัติอันเป็นสายกลาง ไม่เข้าไปใกล้ส่วนสุดสองอย่างนี้ อันตถาคตได้ตรัสรู้แล้ว เป็นปฏิปทาก่อให้เกิดจักษุ ก่อให้เกิดญาณ เป็นไปเพื่อสงบระงับ เพื่อความรู้ยิ่ง เพื่อการตรัสรู้ เพื่อนิพพาน

กลุ่มที่ 2 คำร้องในบททุกขนิโรธคามินีปฏิปทา ผู้วิจัยกำหนดใช้ฉันทลักษณ์จำนวน 8 ฉันทลักษณ์ที่สื่อถึงหลักหรือแก่น ความไพเราะ งดงาม ประเสริฐ กึกก้อง กล่อมใจ คล่องแคล่ว เข้มแข็ง ซึ่งมีความหมายสื่อถึงทางทั้งแปดที่มีความเพียบพร้อมด้วยความงดงาม คุณค่าแห่งปัญญา ศีล สมาธิแห่งหลักการปฏิบัติทางสายกลางดังนี้

จัดหมวดตามมรรค	มรรคแปด	ฉันทลักษณ์	ลักษณะฉันท์
หมวดที่ 1 ปัญญา	สัมมาทิฏฐิ	สาลินีฉันท์ 11	ฉันท์ที่มากไปด้วยครุซึ่งเปรียบเหมือนแก่นหรือหลัก
	สัมมาสังกัปปะ	อุปัฏฐิตาฉันท์ 11	ฉันท์ที่กล่าวสำเนียงอันดังก้องให้ปรากฏ

จัดหมวดตามมรรค	มรรคแปด	ฉันทลักษณ์	ลักษณะฉันท์
หมวดที่ 2 ศีล	สัมมาวาจา	วาณินีฉันท์ 16	ฉันท์ที่มีสำเนียงถ้อยคำอันไพเราะ
	สัมมากัมมันตะ	วิชชุมาลาฉันท์ 8	ฉันท์อันมีลีลางดงามดังสายฟ้า
	สัมมาอาชีวะ	สัททุลวิกกีฬิตฉันท์ 19	ฉันท์ที่มีลีลาดุจสิงโตคะนอง

จัดหมวดตามมรรค	มรรคแปด	ฉันทลักษณ์	ลักษณะฉันท์
หมวดที่ 3 สมาธิ	สัมมาวายามะ	จิตรปทาฉันท์ 8	ฉันท์ที่มีส่วนหรือถ้อยความอันไพจิตรงดงาม
	สัมมาสติ	ประภัททกฉันท์ 15	ฉันท์ที่มีลีลาอันประเสริฐงดงาม
	สัมมาสมาธิ	กมลฉันท์ 12	ฉันท์ที่มีลีลากล่อมใจให้เพลิดเพลิน

ตารางที่ 37 ตารางสรุปมรรคแปด ฉันทลักษณ์และลักษณะฉันท์
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

โดยการกำหนดฉันทลักษณ์ของแต่ละองค์มรรคนั้น มีความหมายที่สอดคล้องกัน กล่าวคือ หมวดที่ 1 ปัญญา อันประกอบด้วยสัมมาทิฏฐิและสัมมาสังกัปปะ ซึ่งองค์ที่ 1 องค์สัมมาทิฏฐินั้น หมายถึงความเห็นชอบ ถึงพร้อมด้วยปัญญา สัมผัสได้ด้วยความคิด ตรึกตรอง เป็นกระบวนการขั้นแรกดังที่พระปัญญานันทภิกขุกล่าวว่า *"การเห็นหลักกรรม และการเห็นอริยสัจสี่"* (ปัญญานันทภิกขุ, 2553: 47) ดังนั้น สัมมาทิฏฐิจึงถือเป็นหลักในการเริ่มต้นเข้าใจในปัญหาของตน พร้อมกับรู้ทิศทางที่จะดำเนินไป ผู้วิจัยจึงกำหนดใช้ฉันทลักษณ์สาลินีฉันท์ 11 ซึ่งเป็นฉันท์ที่มีการใช้ "ครุ" จำนวนมาก จึงเปรียบเหมือนแก่นหรือหลัก เช่นเดียวกับความเป็นหลักสำคัญของมรรคคือ สัมมาทิฏฐิ และในองค์ที่ 2 องค์สัมมาสังกัปปะหมายถึง ความดำริชอบหรือความคิดในทางที่ชอบ เพื่อทำให้ออกจากกิเลส คือ การคิดออกจากกาม การคิดไม่พยาบาทและการคิดไม่เบียดเบียน ผู้วิจัยกำหนดให้ประพันธ์คำร้องด้วยฉันทลักษณ์อุปัฏฐิตาฉันท์ 11 เพราะเป็นฉันท์ที่มีลักษณะสำเนียงอันดังก้องให้ปรากฏประหนึ่งการกล่าวความคิดชอบให้เกิดขึ้นในทางปฏิบัติหนึ่งแห่งทางสายกลาง

หมวดที่ 2 ศีล ประกอบด้วย 3 องค์แห่งมรรคแปด คือ สัมมาวาจา สัมมากัมมันตะและสัมมาอาชีวะ โดยสัมมาวาจาเป็นองค์ที่ 3 แห่งมรรคแปด หมายถึงการพูดในทางที่ชอบ กล่าวคือ การ

เว้นจากการพูด 4 ประเภทคือ พูดปด พูดส่อเสียด พูดคำหยาบและพูดเหลวไหล ผู้วิจัยกำหนดประพันธ์คำร้องด้วยฉันทลักษณ์วาณินีฉันท์ 16 โดยคำว่า “วาณี” จากพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานให้ความหมายว่า *“วาณี (1) น. ถ้อยคำ, ภาษา. (ป., ส.) (ส.). (2) น. เจ้าแม่แห่งวาจา คือ พระสรัสวดี. (ส.).”* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 1111) ดังนั้น ฉันทลักษณ์นี้จึงเป็นฉันท์ที่มีสำเนียงถ้อยคำอันไพเราะ และสอดคล้องกับการนำเสนอถ้อยคำ วาจา การพูดในทางที่ชอบแห่งองค์สัมมาวาจา ส่วนองค์ที่ 4 องค์สัมมากัมมันตะ หมายถึงการกระทำชอบ กล่าวคือ การเว้นจากการกระทำทางกาย วาจา ใจ คือ ไม่ฆ่าสัตว์ ไม่คดโกงและไม่ประพฤติผิดในกาม ผู้วิจัยจึงกำหนดการประพันธ์คำร้องด้วยฉันทลักษณ์วิชชุมาลาฉันท์ 8 โดยคำว่า “วิชชุ” พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานให้ความหมายว่า *“[วิด-] น. แสงไฟฟ้า, สายฟ้า. (ป.; ส. วิทฺยุตฺ).”* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 1118) และคำว่า “มาลา” มีความหมายว่า

> *(1) น. ดอกไม้, ดอกไม้ที่จัดแต่งขึ้นตามโครงรูปต่าง ๆ เช่น วงกลม วงรี มักมีใบไม้เป็นส่วนประกอบด้วย สำหรับวางที่อนุสาวรีย์ พระบรมรูป หรือศพ เป็นต้น เพื่อเป็นเกียรติหรือแสดงความเคารพ เรียกว่า พวงมาลา (ป., ส.).*
>
> *(2) น. หมวก (ราชาศัพท์ใช้ว่า พระมาลา) (ป., ส.).*
>
> *(3) น. สร้อยคอ (ป., ส.).*
>
> *(4) น. สาย, แถว. (ป., ส.). ลูกคำของ "มาลา" คือ มาลากรรม มาลาการ* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 905)

เมื่อรวมกันจึงหมายถึง สายฟ้าที่งดงาม เป็นเครื่องประดับเป็นสาย และในความหมายของฉันทลักษณ์เองนั้น หมายถึง ฉันท์อันมีลีลางดงามดังสายฟ้า ดังนั้น ฉันทลักษณ์นี้จึงเป็นฉันท์ที่มีลีลางดงามและสอดคล้องกับเรื่องการกระทำในทางที่ชอบของกาย วาจา ใจแห่งองค์สัมมากัมมันตะและลำดับสุดท้ายของหมวดที่สองนี้ คือ องค์ที่ 5 องค์สัมมาอาชีวะ หมายถึงการประกอบอาชีพหรือความเป็นอยู่ชอบ โดยไม่เบียดเบียนทั้งตนเอง ผู้อื่น สัตว์และสิ่งแวดล้อม ผู้วิจัยกำหนดประพันธ์คำร้องด้วยฉันทลักษณ์ สัทฑุลวิกกีฬิตฉันท์ 19 ซึ่งหมายถึง ฉันท์ที่มีลีลาดุจสิงโตคะนอง เปรียบเหมือนการทำงานอย่างแข็งขัน ความเอาจริงเอาจัง และรักษาความเป็นลักษณะแห่งตน ดังนั้น ฉันทลักษณ์นี้จึงมีความงดงามสอดคล้องกับการนำเสนอเรื่องการประกอบอาชีพชอบแห่งองค์สัมมาอาชีวะในการปฏิบัติศีลของมนุษย์

หมวดสุดท้ายคือ หมวดที่ 3 หมวดสมาธิ ประกอบด้วยสัมมาวายามะ สัมมาสติและสัมมาสมาธิ โดยสัมมาวายามะเป็นองค์ที่ 6 แห่งมรรคแปด หมายถึงความเพียรชอบ กล่าวคือ การระวังความชั่ว การละความชั่ว การทำความดีและการรักษาความดี ฉะนั้นคนที่จะหลุดพ้นจากความชั่วจึงควรมีความเพียรพยายามเพื่อให้ถึงจุดหมายปลายทาง ผู้วิจัยจึงกำหนดประพันธ์คำร้องด้วยฉันท-ลักษณ์จิตรปทาฉันท์ 8 โดยคำว่า “จิตร” พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานให้ความหมายว่า *“1) [จิด, จิดตฺระ-] น. การวาดเขียน, การระบายสี, ลวดลาย. (ป., ส.). (2) [จิด, จิดตฺระ-] ว. งดงาม, สดใส, ที่เขียนงดงาม. (ป., ส.).”* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 325) และคำว่า “ปทา” ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานพบคำว่า “ปฏิปทา” มีความหมายว่า *“(1) น. ทาง, ทางดำเนิน, เช่น มัชฌิมาปฏิปทา คือ ทางสายกลาง (ป.). (2) น. ความประพฤติ เช่น พระภิกษุรูปนี้มีปฏิปทาน่าเลื่อมใส. (ป.).”* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 694) เมื่อรวมกันจึงหมายถึงทางแห่งความงดงาม รวมถึงลักษณะของฉันท์เองมีความหมายถึงส่วนหรือถ้อยความอันวิจิตรงดงาม ดังนั้น ฉันทลักษณ์นี้จึงมีความสอดคล้องกับความเพียรชอบแห่งองค์สัมมาวายามะ ซึ่งเป็นอีกหนึ่งหนทางที่งดงามสู่ทางพ้นทุกข์

ส่วนองค์ที่ 7 คือ องค์สัมมาสติ หมายถึง การระลึกชอบ กล่าวคือการมีสติกำหนดรู้สภาวะจริงที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน ผู้วิจัยกำหนดประพันธ์คำร้องด้วยฉันทลักษณ์ประภัททกฉันท์ที่มีลีลาอันประเสริฐงดงาม ดังนั้น ฉันทลักษณ์นี้จึงเหมาะสมกับการนำเสนอเรื่องราวแห่งการมีสติ ระลึกชอบด้วยกายและใจที่งดงาม และในลำดับองค์สุดท้ายคือ องค์ที่ 8 องค์สัมมาสมาธิ หมายถึงการตั้งใจมั่นชอบ กล่าวคือการทำจิตใจให้แน่วแน่ด้วยอารมณ์ ผู้วิจัยกำหนดประพันธ์คำร้องด้วยฉันทลักษณ์กมลฉันท์ 12 โดยคำว่า “กมล” พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานให้ความหมายว่า *“(1) [กะมน] (แบบ) น. บัว เช่น บาทกมล (สมุทรโฆษ) (ป., ส.). (2) น. ใจ เช่น ดวงกมล, บางทีใช้ว่า กระมล. (ป., ส.).”* และความหมายของฉันท์เองหมายถึงฉันท์ที่มีลีลากล่อมใจให้เพลิดเพลิน ดังนั้น ฉันทลักษณ์นี้จึงมีความสอดคล้องกับความหมายที่สื่อถึงจิตที่ตั้งมั่นแห่งองค์สัมมาสมาธิ

ส่วนที่ 3 บทขับร้อง “เพลงสังฆคุณ” โดยความหมายของความหลุดพ้นอันเป็นจุดมุ่งหมายของการปฏิบัติธรรมในพระพุทธศาสนา ประกอบด้วย เจโตวิมุตติ (การหลุดพ้นแห่งจิต) และ ปัญญาวิมุตติ (การหลุดพ้นด้วยปัญญา) กำหนดใช้ฉันทลักษณ์แบบ “สัทธราฉันท์ 21” โดยฉันท์นี้มีความนิยมประพันธ์ในความหมายแห่งการกราบไหว้ บูชาแสดงถึงความเคารพ เพราะมีทำนองเคร่งขรึม ก่อให้เกิดความรู้สึกศรัทธา (บุญเหลือ ใจมโน, 2549: 182)

ขั้นตอนที่ 2 สร้างรูปแบบคำร้องและทำนองจากคำครุลหุตามหลักการประพันธ์

ขั้นตอนที่ 3 นำบทประพันธ์ที่ได้ให้ศิลปินคีตศิลป์หรือผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความถูกต้องของฉันทลักษณ์

ขั้นตอนที่ 4 นำบทขับร้องที่ผ่านการตรวจแล้วนำมาแก้ไขและปรับปรุงตามคำแนะนำ

ขั้นตอนที่ 5 นำมาสร้างสรรค์ทำนองและนำเสนอผลงานการบรรเลง

4.2.2.2 วิธีการสร้างสรรค์ทำนอง

ขั้นตอนการสร้างสรรค์ทำนองนั้น ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองขึ้นจากคำร้องตามระเบียบวิธีการประพันธ์เพลงไทยในรูปแบบแต่งขึ้นอัตโนมัติ รวมทั้งการแต่งแบบย่อและขยายทำนอง โดยมีรายละเอียดแนวคิดและมุมมองความหมายตามนัยยุคพุทธศาสนาเชื่อมโยงกับแนวคิดเสียงโดรน (drone) มารังสรรค์ทำนองเพลงไทย รวมถึงการกำหนดรูปแบบวงดนตรีขึ้นใหม่เพื่อใช้ในการนำเสนอบทเพลง ดังขั้นตอนต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ 1 กำหนดรูปแบบผลงานในลักษณะเพลงตับประเภทตับเรื่อง

ขั้นตอนที่ 2 กำหนดระดับเสียงตามระบบเสียงในดนตรีไทย ซึ่งเป็นเสียงที่อยู่ในกลุ่มเสียงที่เหมาะกับวงมโหรีและวงเครื่องสายเป็นหลัก อีกทั้ง การใช้กลุ่มเสียงที่มีความหมายสอดคล้องกับกลุ่มเสียงโมฮานา อันเป็นกลุ่มเสียงเก่าแก่ที่ถูกกล่าวถึงในดนตรีอินเดียและจัดเป็นกลุ่มเสียงที่มีความไพเราะที่สุด

ขั้นตอนที่ 3 กำหนดให้มีการนำทฤษฎีเรื่องรส (rasa) ที่กล่าวถึงในคัมภีร์นาฏยศาสตร์มาใช้ในการสร้างสรรค์ทำนองส่วนที่เกี่ยวข้องกับพระอินทร์ ดังที่ปรากฏเรื่องราวนิมิตพระอินทร์ดีดพิณสามสายตามคติเรื่องราวความเชื่อแห่งชาวพุทธ โดยพระอินทร์นั้นได้เชื่อมโยงกับรสในลำดับที่ 5 คือ วีรรส (vir) ซึ่งเป็นหนึ่งในรสทั้ง 8 ที่เกี่ยวกับอารมณ์ ความรู้สึก ตามที่ท่านภารตะมุนีได้แจกแจงไว้ว่า พระอินทร์นั้นเป็นสัญลักษณ์เทพแห่งความกล้าหาญ มีสีกายเทียบได้กับสีส้มสว่าง (light orange) (Reginald& Jamila Massey, 1988: 22-23) ดังตารางต่อไปนี้

Name of Rasa	Nearest Equivalent	Deity	Colour
Shringer	love	Visnu	light green
Hasya	humour	Pramatha	white
Karuna	pathos	Yama	ash
Rudra	anger	Rudra	red
Vir	heroism	Indra	light orange
Bhayanaka	terror	Kala	black
Bibhatsa	disgust	Shiva as Mahakala	blue
Adbhatsa	wonder	Brahma	yellow
Shanta	-	-	-

ตารางที่ 38 สุนทรียรสอินเดีย

ที่มา: (Reginald& Jamila Massey, 1988: 23)

ขั้นตอนที่ 4 กำหนดทำนองตามความหมายเรื่องราวพิณแห่งทางสายกลาง

ขั้นตอนที่ 5 กำหนดทำนองตามรูปแบบฉันทลักษณ์ทางวรรณคดีและบทสวดบาลีที่เกี่ยวข้อง เช่น บทนอบน้อมนมัสการพระพุทธองค์ บทธัมมจักกัปปวัตนสูตร บทสรรเสริญพระพุทธคุณทำนองสรภัญญะและบทไตรสรณคมน์

ขั้นตอนที่ 6 กำหนดให้มีรูปแบบทำนองจากแนวคิดการทำเสียงโดรน (drone) ในการบรรเลงอันเป็นเอกลักษณ์หลักที่ปรากฏในวัฒนธรรมดนตรีอินเดีย ที่ผู้วิจัยนำมาเชื่อมโยงกับดนตรีพิณในยุคกำเนิดพุทธศาสนา

ขั้นตอนที่ 7 กำหนดให้มีรูปแบบการบรรเลงพิณเคล้ากับการขับร้อง อันมีที่มาจากแนวคิดที่มาจากข้อมูลดนตรีพิณที่ปรากฏในพระไตรปิฎกเล่มที่ 10 พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ 2 ทีฆนิกาย มหาวรรค พบในเรื่องสักกปัญหสูตร ว่าด้วยปัญหาของท้าวสักกะ ที่ปรากฏเรื่องราวรับสั่งให้เทพชั้นดาวดึงส์เข้าเฝ้าพระพุทธเจ้าและเรียกให้ปัญจสิขะคนธรรพ์ดีดพิณสีเหลืองเหมือนผลมะตูมพร้อมกล่าวคาถา อันมีเนื้อความเกี่ยวกับพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ พระอรหันต์ ที่พระพุทธองค์ทรงตรัสชมว่าเป็นบทเพลงที่ไพเราะที่สุด ดังข้อความต่อไปนี้ “*...ปัญจสิขะ เสียงสายพิณของท่านเทียบได้กับเสียงขับ*

ร้องและเสียงขับร้องเทียบได้กับเสียงสายพิณ เสียงสายพิณของท่านไม่เกินเสียงขับร้อง และเสียงขับร้องก็ไม่เกินเสียงสายพิณ..." (ที.ม. (ไทย) 10/349/277) ซึ่งแสดงถึงบทบาทหน้าที่ของพิณที่บรรเลงในน้ำเสียงเสมอกับระดับเสียงร้อง ผู้วิจัยจึงกำหนดให้มีวิธีการบรรเลงเคล้าไปกับเสียงร้องในการนำเสนอผลงาน

ขั้นตอนที่ 8 กำหนดให้บรรเลงด้วยวงที่มีเครื่องดนตรีพิณ (กระจับปี่) เป็นรูปแบบหลัก สืบเนื่องจากผลการค้นคว้าข้อมูลในบทที่ 3 เกี่ยวกับดนตรีพิณอินเดียที่มีกำเนิดในยุคกำเนิดพุทธศาสนาหรือยุคหลังพระเวท โดยเครื่องดีดประเภทพิณลิวท์ (lute) เป็นประเภทที่พบหลักฐานว่ามีใช้ในยุคหลังพระเวทของอินเดีย พร้อมกับภาพประติมากรรมปูนปั้นหลายแห่งที่ระบุว่าเป็นพิณที่มีความเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา รวมถึงเอกสารหลายแห่งที่กล่าวไว้ตรงกัน ดังเช่น เครื่องดนตรีที่เรียกว่า "กฉปิ" (kacchapi) แต่มีลักษณะเป็นพิณคอสั้น (short necked lute) หลังกลม (round back) มีสาย 3 หรือ 5 สาย เช่นเดียวกับการปรากฏเครื่องดนตรีชิ้นนี้ในประติมากรรมปูนปั้นสมัยทวารวดีแห่งบ้านคูบัว ที่เรียกว่า "พิณห้าสาย" อันเป็นผลจากการเข้ามาของอารยธรรมอินเดีย จึงสามารถเชื่อมโยงปรากฏการณ์เครื่องดนตรีพิณในยุคหลังพระเวทกับพิณที่ปรากฏในวัฒนธรรมไทยได้ว่า พิณลิวท์ทั้งสองวัฒนธรรมมีความต่างกันที่พิณลิวท์ของไทยนั้นมีลักษณะเป็นพิณคอยาว (long necked lute) ซึ่งเมื่อเทียบกับพิณลิวท์อินเดียในยุคหลังพระเวทนี้เป็นลักษณะพิณคอสั้น (short necked lute) แต่ทั้งนี้ยังคงเรียกชื่อเครื่องดนตรีตามแบบลิวท์ (lute) ที่ปรากฏในยุคหลังพระเวทเช่นเดียวกัน คือ"กระจับปี่"

จากปรากฏการณ์ดังกล่าว จึงนำไปสู่ข้อสรุปที่ว่า การขนานนามเครื่องดนตรี รูปร่างและประเภทเครื่องดนตรีที่มีความคล้ายคลึงกัน ปรากฏในพื้นที่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ในปัจจุบันนี้ เป็นการแสดงถึงร่องรอย การเลือกรับและปรับใช้ในความหลากหลายด้านยุคสมัย อีกทั้งยังเป็นข้อพิสูจน์ถึงความสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรม ศาสนา อันมีอินเดียเป็นรากฐานและมีการแพร่กระจายสู่เอเชีย-ตะวันออกเฉียงใต้

ผู้วิจัยจึงกำหนดให้การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางดนตรีในครั้งนี้ บรรเลงด้วยวงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีพิณลิวท์คอยาว (กระจับปี่) เป็นเครื่องดนตรีหลัก ด้วยเหตุผลต่าง ๆ ข้างต้นที่มาสนับสนุนแนวคิดและรวมทั้งคติความเชื่อของชาวพุทธที่กล่าวถึงการใช้งานเครื่องดนตรีพิณคอยาวของไทยนี้ในหลาย ๆ เหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธองค์ ดังนั้น การนำเสนอรูปแบบวงจึงเป็นส่วนแสดงความ-เชื่อ ความคิดตามคตินิยมของชาวพุทธในเรื่องราวพิณทางสายกลางที่มีลักษณะเป็นรูปลักษณะเครื่อง

ดนตรีกระจับปี่เป็นหลัก อันประกอบด้วยวงประเภทต่าง ๆ จำนวน 5 วง แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มคือ กลุ่มวงดนตรีที่มีปรากฏการข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์และวงที่ปรากฏการใช้งานในดนตรีไทย และกลุ่มที่กำหนดขึ้นใหม่จากคำที่ปรากฏในพระไตรปิฎกดังนี้

กลุ่มที่ 1 ประกอบด้วย 4 วงคือ

(1) วงขับไม้

ประกอบด้วย ขับร้อง ซอสามสาย บัณเฑาะว์

(2) วงมโหรีเครื่องสี่

ประกอบด้วย กระจับปี่ ซอสามสาย โทน กรับพวง ขับร้อง

(3) วงมโหรีเครื่องหก

ประกอบด้วย กระจับปี่ ซอสามสาย ขลุ่ย โทน ทับ กรับพวง ขับร้อง

(4) วงมโหรีเครื่องใหญ่

ประกอบด้วย ซอสามสาย ขลุ่ย ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องกลาง โทน ทับ กรับพวง ขับร้อง

กลุ่มที่ 2 ประกอบด้วย 1 วงคือ

(1) วงพิณหมู่

ประกอบด้วย กระจับปี่จำนวน 9 เครื่อง ขับร้อง 5 คน เครื่องกำกับจังหวะและเครื่องหนัง

ขั้นตอนที่ 9 กำหนดรูปแบบการบรรเลง เช่น บังคับทาง ดำเนินทำนอง เดี่ยว คลอร้อง เคล้า

ขั้นตอนที่ 10 กำหนดใช้เครื่องตกแต่งเสียงประกอบทำนองเพลง เช่น ระฆัง กังสดาล กระดิ่ง บัณเฑาะว์ กรับพวง ตะโพนและกลองทัด

4.2.3 การประพันธ์บทขับร้องและทำนองเพลง

เพลงตับ “พิณทุกนิโรธคามินีปฏิปทา” สามารถจำแนกรายการเพลงได้ดังนี้

ลำดับที่	ชื่อเพลง	
1	**พุทธคุณ**	
		1. เพลงพระผู้เป็นเจ้า 1.1 เพลงรำลึก 1.2 เพลงนอบน้อม 1.3 เพลงกราบกราน 1.4 เพลงสักการะ 1.5 เพลงกราบกราน (ซ้ำทำนองกับ 1.3)
		2. เพลงเหล่าอินทรเทพ
		3. เพลงเสพปุถุชน
2	**ธรรมคุณ**	
		1. เพลงอันตา (พิณสุดโต่ง) 1.1 เพลงกามสุขัลลิกานุโยค 1.2 เพลงอัตตกิลมถานุโยค 2. เพลงทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา (พิณดับทุกข์) 2.1 เพลงสัมมาทิฏฐิ 2.2 เพลงสัมมาสังกัปโป 2.3 เพลงสัมมาวาจา 2.4 เพลงสัมมากัมมันโต 2.5 เพลงสัมมาอาชีโว 2.6 เพลงสัมมาวายาโม 2.7 สัมมาสติ 2.8 สัมมาสมาธิ 3. เพลงอินทร์พิณจำแลง
3	**สังฆคุณ**	1. เพลงไตรสรณา

ตารางที่ 39 ลำดับเพลงตับ “พิณทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา”

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

4.2.3.1 การประพันธ์บทขับร้อง

ส่วนที่ 1 “พุทธคุณ”

บทขับร้องที่ 1 พระผู้เป็นเจ้า

(ฉันทลักษณ์: สัททุลวิกกีฬิตฉันท์ 19)

๏ ตั้งจิตน้อมวิริยาวรามนฤดี

เอกองคชินศรี ลุกาล

๏ ข้ามล่วงวัฏลุเอกองค์ชินรมาร

ทรงตรัสรู้กาล ผจญู

๏ ทุกข์กองเหตุสมุทัยก็ตรองนิวรณ์ยล

แสงธรรมลุบรรดล ริยง

๏ แผ่ทางหน่ออนุพุทธผลิบุตรจตุบงก์

คือธรรมจักรตรง สว่าง

๏ อ้าองค์รัตนตรัยสิขานฤสพางค์

แห่งมัชฌิมาทาง ปทา

๏ มรรคองค์อัฏสุโขเจริญวิปัสสนา

นิวรณ์จรรยา อกรรม

๏ เพียรเพ่งพิศพยยามประพฤติสปุริธรรม

มรรคาลุจิตจำ นิพาน

๏ ห้วงโลกียมล้างมลายวิสุทิกาล

เพียรตรงพระนิพพาน นคุณ

บทขับร้องที่ 2 เหล่าอินทรเทพ

(ฉันทลักษณ์: อินทรวงศฉันท์ 12)

◎ องค์อินทิราราช นฤนาถวิจิตรวิศาล
ปัญญสุภาญาณ สุรเดชมนัสธรรม์

◎ ทรงค่าวราวุฒิ บริสุทธิ์เสวยสวรรค์
ศรัทธาคุณานันต์ หิตเกิดเจริญจรูญ

◎ ดูแลประชาโลก ทุรโยควิบัติสูญ
ความสุขจะเพิ่มพูน จิตน้อมมโนแสดง

◎ แม้อยู่ ณ ชั้นฟ้า กรุณามิหน่ายมิแหนง
ส่งฤทธิ์ประสิทธิ์แรง วสะกล้าสุบารมี

◎ เลื่อมใสหทัยสุด คติพุทธสว่างฉวี
เสียงพิณระรื่นดี ขณะสายมิหย่อนมิตึง

◎ ตึงแรงจะแข็งขาด นรชาติพินิจคะนึง
สายหย่อนก็ต้องดึง ปฏิบัติสุมัชฌิมา

◎ เป็นเทพวิสุทธิ์ศักดิ์ อภิรักษ์พระศาสนา
เชิดชูและบูชา มุตินัอมนมัสการ

บทขับร้องที่ 3 เสพปุถุชน

(ฉันทลักษณ์: มโนสัมมฉันท์ 10)

๏ จิตะมนุษย์เผชิญ เจริญจรูญ
คตินิยมวิบูลย์ คุณาอบาย

๏ จะปฏิบัติวิวัฒน์ ขจัดขยาย
จริยธรรมมิคลาย สมาธิปัญญ์

๏ รตนตรัยวิลาส สะอาดสมาน
กมลสุขสราญ กระชุ่มกระชวย

ส่วนที่ 2 "ธรรมคุณ"

ตอนที่ 1 บทอัตตกิลมถานุโยค-บทกามสุขัลลิกานุโยค

(ฉันทลักษณ์: ร่ายยาว)

การปฏิบัติทางสายกลาง เป็นวิถีทางแห่งการศึกษา หรือทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา ใช้ความมีปัญญามาตรึกตรอง ตัดความสุดโต่งทั้งสองประการ ในหลักฐานธัมมจักกัปปวัตนสูตร ว่ากันคือ กามสุขัลลิกานุโยค ชอบการบริโภคกามคุณ เป็นต้นทุนที่เกิดความใจอ่อน คือ สายพิณที่ขึงหย่อนเกินธรรมดา ส่วนอัตตกิลมถานุโยค เดินทางโลกชอบความลำบาก สายที่ตึงมากอาจจะขาด เสียงพิณคลาดไม่ไพเราะนัก ควรใช้มรรคทั้งแปดครองชีวิต สัมมาทิฏฐิคือการเห็นชอบ มองรายรอบด้วยใจยอมรับ สัมมาสังกัปปะคือการคิดจากฉันทา สัมมาวาจาคือพูดมีสาระ สัมมากัมมันตะการประพฤติกรรมดี สัมมาอาชีวะประกอบอาชีพสุจริต สัมมาวายามะคิดขยัน สัมมาสติรู้ทันไม่ตื่นเต้น สัมมาสมาธิเน้นการตั้งมั่น เป็นหนทางสำคัญไปสู่นิพพาน ฉะนั้นแล

ตอนที่ 2

กลุ่มที่ 1 ปัญญา

บทขับร้องที่ 1 สัมมาทิฏฐิ (ฉันทลักษณ์: สาลินีฉันท์ 11)

๏ มรรคแปดในข้อหนึ่ง จะกล่าวถึงวิถีทาง
เดินไปในสายกลาง มิหย่อนแรงมิแข็งเกิน

๏ เห็นชอบตามสัมมา อริยาภาจะสรรเสริญ
หลักธรรมนำทางเดิน ขจัดสิ้นนิราศภัย

๏ สาดแสงทองส่องทอง มโนพร่างจรัสใส
รังสรรค์ปัญญาไว มิย่อท้อชะลอลง

๏ เห็นดีช่วยชี้ทิศ มิให้ผิดละเลยหลง
เห็นงามความมั่นคง จะก่อเกิดพลังธรรม

บทขับร้องที่ 2 สัมมาสังกัปโป (ฉันทลักษณ์: อุปัฏฐิตาฉันท์ 11)

๏ ชมชอบจิตะคิด นิรมิตมหาศาล
พ้นเภททุรพาล สุวคนธกำจาย

๏ ศรัทธาละกิเลส พิศเหตุขจัดหาย
ตนเองจะสบาย มุติชื่นมนัสใน

๏ หลงกามนิจศีล ชรรินมิผ่องใส
สัมมาชนะใจ อตลักษณ์วิจักษ์ตน

๏ เมตตากรุณา มรคาเจริญผล
ชอบตามปุถุชน หิริมั่นกระทำดี

๏ คติชอบจะประเสริฐ ตบะเกิดเฉลิมศรี
ทั่วฟ้าปฐพี สมดุลตลอดกาล

กลุ่มที่ 2 ศีล

บทขับร้องที่ 3 สัมมาวาจา (ฉันทลักษณ์: วาณินีฉันท์ 16)

๏ วจนสุภาพวลี ดุจนที
ชโลมกมลมาลย์

๏ มธุรสพจมาน สุตะสราญ
สุคนธวาจา

๏ สตยมิกล่าวมุสา ปิสุณายา
ผรุสวาทคม

๏ สมผัปปลาปาลม มละนิยม
ประสิทธิ์พิบูลพล

๏ พระกิรติก้องสกล วจวิมล
มหามุนินทร

บทขับร้องที่ 4 สัมมากัมมันโต (ฉันทลักษณ์: วิชชุมาลาฉันท์ 8)

๏ มรรคองค์ที่สี่ ทำดีทำชอบ
เคารพนบนอบ ตามคำสัมมา
ศีลห้าตราตรึง ข้อหนึ่งปาณา
ข้อสองอทินนา โฉดชั่วเมามาย

๏ ข้อสามกามา ปัญหาหญิงชาย
ข้อสี่มั่นหมาย วาจาดั่งชล
ข้อห้าสุรา เหล้ายาอกุศล
ไร้สติรักษ์ตน ทนทุกข์ทรมาน

บทขับร้องที่ 5 สัมมาอาชีโว (ฉันทลักษณ์: สัทฑุลวิกกีฬิตฉันท์ 19)

๏ องค์ที่ห้ามรคาสถาพรวิถี
อาชีวะกิจดี อุดม

๏ ความซื่อสัตย์สุจริตสนิทชนนิยม
ผู้อื่นมิขื่นขม อมร

๏ เว้นค้าเบญจชนิดพาณิชย์อริยสอน
สัมมาอชีวร วิธา

๏ อาชีพดีสุจริตพิสิฐปฏิปทา
มรรคาพระนิพพา จรูญ

กลุ่มที่ 3 สมาธิ

บทขับร้องที่ 6 สัมมาวายาโม (ฉันทลักษณ์: จิตรปทาฉันท์ 8)

๏ คมวิริยา กมลาสาน
สัมมปธาน สุจรัสมา
วายมะดี ปิติสีลา
อาริยพา ปฏิสัมพันธ์

๏ สังวรชั่ว จิตะกลัวบาป
เลี่ยงคติหยาบ ธุระคัดสรร
เราจะกระทำ ชุติรังสรรค์
มีหิตะพลัน ชระกมล

๏ วายะมะราก ผลิภาคสว่าง
บุญญจะสร้าง ยศฐาผล
ทักษะขยัน มิประหวั่นมล
มรรคสุวิมล คติพากเพียร

บทขับร้องที่ 7 สัมมาสติ (ฉันทลักษณ์: ประภัททกฉันท์ 15)

๏ สติปรมัตถ์นิยม วรอุดม

สภาวะดี

๏ อริยะวิธานทวี ชรรุจี

มนัสนันท์

๏ อกุศลกิจฉกรรจ์ จะมละพลัน

ระวังนิวรณ์

๏ สุวจนสัตย์อมร ชุติขจร

พิลาสพิไล

๏ สมถะสว่างไสว รตนตรัย

เจริญจรูญ

๏ อตสติชอบวิทูร ชนะมนูญ

สุวัฒนา

บทขับร้องที่ 8 สัมมาสมาธิ (ฉันทลักษณ์: กมลฉันท์ 12)

๏ วรเลิศสุปัญญา ณปภาสมองใส

ธุรกิจสฤษฏ์นัย จะพิพัฒนาการ

๏ ลุสมาธิสัมมา อธิชามหาศาล

ภควาลุนิพพาน เพราะสมาธิอารมณ์

๏ สมุทัยนิโรธมรรค อภิรักษ์สง่าสม

มนทุกข์ในอกตรม จะนิราศสลายพลัน

๏ บริสุทธิ์วิมุตติ์ศาสตร์ นรชาติจะสุขสันต์

อดิศัยอภัยกัน สหภาพนิรันดร

ส่วนที่ 3 “สังฆคุณ”

บทขับร้องไตรสรณา (ฉันทลักษณ์: สัทธราฉันท์ 21)

๏ พุทธองค์ทรงตรัสวิถีทาง อริยพละสว่าง
พุทธะธรรมสร้าง ลุสัมมา
๏ น้อมหนุนนำไตรสราณา ปถุชนสุขทิวา
ศีล สมาธิ์ ปัญญา พิพัฒน์เทอญ

4.2.3.2 การประพันธ์ทำนองเพลง

การประพันธ์ทำนองเพลงตับ "พิณทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา" แบ่งทำนองการประพันธ์ตามเนื้อหาดังนี้

ส่วนที่ 1 "พุทธคุณ"

เนื้อหาทำนองเพลงในส่วนของพุทธคุณทั้ง 3 ส่วนหลัก ๆ คือ (1) พระผู้เป็นเจ้า (2) เหล่าอินทรเทพและ (3) เสพปุถุชน

เพลงที่ 1 เพลงพระผู้เป็นเจ้า (ทำนองบทสวดนมัสการนอบน้อมบูชาพระพุทธเจ้า)

เพลงพระผู้เป็นเจ้าแบ่งออกเป็น 5 เพลงย่อยคือ

เพลงที่ 1 "รำลึก"

เพลงที่ 2 "นอบน้อม"

เพลงที่ 3 "กราบกราน"

เพลงที่ 4 "สักการะ"

เพลงที่ 5 "กราบกราน" (ซ้ำทำนองกับตอนที่ 3)

ดังทำนองต่อไปนี้

เพลงรำลึก

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- ซ - ล	- ดํ - ล

ประโยคที่ 2

- - - ซ	- - - รํ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ

ประโยคที่ 3

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ดํ	- - - -	- - - ล	- ดํ - รํ	- - - ล

ประโยคที่ 4

- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - ด	- - - ฟ

เพลงนอบน้อม

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - -	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ	ซ ล ซ ฟ	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ซ ฟ

ประโยคที่ 3

- - - ฟ	ซ ล ซ ฟ	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ซ ฟ	ซ ฟ ซ ล

เพลงกราบกราน

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ฟ	- - - ร	- ด - ฟ	- - - ร	- ด - ซ	- - - ฟ	- ร - ฟ

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - ฟ	- - - ร	- ด - ฟ	- - - -	- ร - ล	- - - ดํ	- ล - ซ

ประโยคที่ 3

- - - -	- - - ล	- - - ดํ	- ล - ซ	- - - ร	- ด - ล	- - - ดํ	- ล - ซ

ประโยคที่ 4

- - - -	- - - ล	- - - ดํ	- ล - ซ	- - - ร	- ด - ซ	- - - ฟ	- ร - ฟ

เพลงสักการะ

ประโยคที่ 1

- - - -	- ล - ดํ	- - - ล	ดํ ล ซ ฟ	- - ด ร	ฟ ซ - -	- ดํ - ดํ	- ล ซ ฟ

ประโยคที่ 2

- ร - -	ล รํ ดํ ล	- ฟ - -	ซ ล ฟ ซ	- ซ - -	ฟ ซ ล ดํ	- ล - -	ด ร ฟ ซ

ประโยคที่ 3

- ด ด ด	- ซ ซ ซ	- ร ร ร	- ล ล ล	- ดํ ดํ ดํ	- ร ร ร	- ฟ ฟ ฟ	- ซ ซ ซ

ประโยคที่ 4

- - - -	- ดํ รํ ดํ	- ล ดํ ล	- ซ ล ซ	ดํ ดํ รํ ดํ	- ล ดํ ล	- ซ ล ซ	- ฟ ซ ฟ

ประโยคที่ 5

- - - -	- - - ดํ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- ดํ - ล	- ซ - ฟ

ประโยคที่ 6

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- ซ - ล	- ดํ - ซ

ประโยคที่ 7

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ฟ	- ซ - ล	- ฟ - ซ

ประโยคที่ 8

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- ดํ - ล	- ซ - ฟ

เพลงกราบกราน (ซ้ำทำนองกับเพลงที่ 3)

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ฟ	- - - ร	- ด - ฟ	- - - ร	- ด - ซ	- - - ฟ	- ร - ฟ

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - ฟ	- - - ร	- ด - ฟ	- - - -	- ร - ล	- - - ดํ	- ล - ซ

ประโยคที่ 3

- - - -	- - - ล	- - - ดํ	- ล - ซ	- - - ร	- ด - ล	- - - ดํ	- ล - ซ

ประโยคที่ 4

- - - -	- - - ล	- - - ดํ	- ล - ซ	- - - ร	- ด - ซ	- - - ฟ	- ร - ฟ

เพลงที่ 2 เพลงเหล่าอินทรเทพ

ส่วนที่ 1

ประโยคที่ 1

- - - [ม่ร่]ด่	ทลซฟ	ซฟมร	ฟมรด	(ทลซฟ	ลซฟม	ลฟมร	ฟมรด)

ประโยคที่ 2

ซลทด่	ทลซฟ	(ซฟมร	ฟมรด)	ทลซฟ	ลซฟม	(ลฟมร	ฟมรด)

ส่วนที่ 2

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - [ดร]ม	- - -([ดร]ม)	- - - [มฟ]ซ	- - -([มฟ]ซ)	- - - [ฟซ]ล	- - -([ฟซ]ล)	- - - -

ประโยคที่ 2

- - - ด่	- ล ด่ -	- ล ซ -	- ฟ ซ -	- - - ด่	- ล ด่ -	- ล ซ -	- ฟ ซ -

ประโยคที่ 3

- - - ร่	- ท ร่ -	- ท ล -	- ซ ล -	- - - ร่	- ท ร่ -	- ท ล -	- ซ ล -

ประโยคที่ 4

- - - [ดร]ม	- - - [มฟ]ซ	- - - [ฟซ]ล	- ซ - ล	- - - [ลท]ด่	- - - [ทล]ซ	- - - [ลซ]ฟ	- ม - ฟ

ประโยคที่ 5

- - - [ดร]ม	- - - [มฟ]ซ	- - - [ฟซ]ล	- ซ - ล	- - - [ลท]ด่	- - - [ทล]ซ	- - - [ลซ]ฟ	- ม - ฟ

ประโยคที่ 6

- [ฟซ]ลซฟ	ซลซฟ	(- - ฟ ฟ)	(- - ด ด)	- [ลซ]ฟซล	ซ ฟ - ซ	(- - ฟ ฟ)	(- - ด่ ด่)

ประโยคที่ 7

- [ฟซ]ลซฟ	ซลซฟ	(- - ฟ ฟ)	(- - ซ ซ)	- [ฟซ]ลซฟ	ซลซด่	(- - ซ ซ)	(- - ฟฟ)

ประโยคที่ 8

- - - [ฟซ]ล	- - - [ฟซ]ล	(- ด่ - ซ	- ด - ซ)	- - - [ฟซ]ล	- - - [ฟซ]ล	(- ด่ - ฟ	- ด - ฟ)

ประโยคที่ 9

- ฟซล	ซฟซล	ซลด่ซ	(- - ซ ซ)	- ฟซล	ซฟซล	ซลด่ฟ	(- - ฟฟ)

ประโยคที่ 10

- - - ซ	- ล - -	- ดํ - -	- ฟ - -	- ฟ ซ ล	- ซ - -	- ดํ - ล	ซ ฟ - -

ประโยคที่ 11

- - - ซ	- ล ล -	- - ดํ ล	ซ ซ - -	- - - -	- - - ดํ	ล ล ล ซ	ซ ม ม ร

ประโยคที่ 12

- - - -	- ม ร ม	ร ม ร ด	- - ลฺ ลฺ	- - - -	ด ด ด ลฺ	ด ด ด ร	- - ด ด

ประโยคที่ 13

- - - ซ	- ล - -	- ดํ - -	ฟ - - -	- ฟ ซ ล	- ซ - -	- ดํ - ล	ซ ฟ - -

ประโยคที่ 14

- - - ซ	- ล - -	- ดํ - -	ฟ - - -	- ฟ ซ ล	- ซ - -	- ดํ - ล	ซ ฟ - -

เพลงที่ 3 เพลงเสพปุถุชน

ประโยคที่ 1

ทางที่ 1

- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ซ	ซ - ซ ซ	- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ซ	ซ - ซ ซ

ทางที่ 2

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ซ	ซ - ซ ซ

ทางที่ 3

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ

ประโยคที่ 2

ทางที่ 1

- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ซ	ซ - ซ ซ	- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ซ	ซ - ซ ซ

ทางที่ 2

- - - ซ	- ดํ - ดํ	- ล - ซ	- - - -	- - - ด	- ดํ - ดํ	- ล - ซ	- - - -

ทางที่ 3

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ

ประโยคที่ 3

ทางที่ 1

- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ซ	ซ - ซ ซ	- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ซ	ซ - ซ ซ

ทางที่ 2

ล ท รํ มํ	รํ ท ล ซ	- ซ ท -	- ดํ - -	รํ ดํ ท ซ	- ซ - ซ	- - - ซ	ซ - ซ ซ

ทางที่ 3

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ

ประโยคที่ 4

ทางที่ 1

- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ซ	ซ - ซ ซ	- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ซ	ซ - ซ ซ

ทางที่ 2

- - - ม	- ร ม ซ	- - - ดํ	รํ ดํ ล ซ	- - - ด	- ด ม ซ	ดํ ซ ล ดํ	รํ ดํ ล ซ

ทางที่ 3

- ซ - -	- - - ซ	- ซ - -	- - - ซ	- ซ - -	- - - ซ	- ซ - -	- - - ซ

ประโยคที่ 5

ทางที่ 1

- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ซ	ซ - ซ ซ	- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ซ	ซ - ซ ซ

ทางที่ 2

- - - ฟซล	- ซ ซ ซ	- ดํ - -	- ดํ - -	- - - ลซฟ	- ซ ซ ซ	- ด - -	- ด - -

ทางที่ 3

- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ซ

ประโยคที่ 6

ทางที่ 1

- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ซ	ซ - ซ ซ	- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ซ	ซ - ซ ซ

ทางที่ 2

- ด - -	- ร ร -	- ม - -	- ฟ ฟ -	- ซ - -	- ล ล -	- ท - -	- ดํ ดํ -

ทางที่ 3

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ดํ

ประโยคที่ 7

ทางที่ 1

- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ซ	ซ - ซ ซ	- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ซ	ซ - ซ ซ

ทางที่ 2

- - - -	- ด - ซ	- - - -	- ดํ - ซ	- - - -	- ด - ซ	- - - -	- ดํ - ซ

ทางที่ 3

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ

ประโยคที่ 8

ทางที่ 1

- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ซ	ซ - ซ ซ	- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ซ	ซ - ซ ซ

ทางที่ 2

- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ซ	ซ - ซ ซ

ทางที่ 3

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ

ส่วนที่ 2 “ธรรมคุณ” ประกอบด้วย 3 ตอนคือ

ตอนที่ 1 เพลงอันตา ประกอบด้วยท่อนที่ 1 คำสอนทางสายที่สาม “ความหย่อน (กามสุขัลลิกานุโยค)” และท่อนที่ 2 คำสอนทางสายที่หนึ่ง “ความตึง (อัตตกิลมถานุโยค)”

ตอนที่ 2 เพลงทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา ประกอบด้วยมรรคทั้งแปดประการ

ตอนที่ 3 เพลงอินทร์พิณจำแลง ประกอบด้วยทำนอง 3 ทางของกระจับปี่ขนาดเล็ก ขนาดกลางและขนาดใหญ่

ตอนที่ 1 เพลงอันตา

ท่อนที่ 1 เพลงกามสุขัลลิกานุโยค (ความหย่อน)

ช่วงที่ 1

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ซ

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ซ

ช่วงที่ 2

ประโยคที่ 1

- - - ร	- ฟ - ซ	- - - ซ	ล^{ซ}ฟ - ซ	- - - ร	- ฟ - ซ	ฟ ซ ล ดํ	ล^{ซ}ฟ รซ

ประโยคที่ 2

- - - ล	- ฟ - ดํ	- $^{ดํ}$ซ - ล	- ดํ - ล	- - - ^{ลซ}ฟ	ซล^{ซ}ฟ - ซ	ซ ฟ ร ฟ	- - - ซ

ประโยคที่ 3

- - - ซ	- ล - ซ	- ด - ร	- ฟ - ซ	- - - $^{ดํ}$ซ	^{ลซลซ}ฟ - ซ	- ซ - ล	ซ ร ฟ ซ

ประโยคที่ 4

- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	ดํ $^{รํ}$ดํ - ซ	- - - ซ	ล ^{ซ}ฟ - ซ	- ด - ร	- ฟ - ซ

ช่วงที่ 3

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ซ

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ซ

ประโยคที่ 3

- - - -	- - - -	- ด - ด	- - - ซ	- - - -	- - - -	- ด - ด	- - - ซ

ประโยคที่ 4

- - - -	- - - -	- ด - ด	- - - ดํ	- - - -	- - - -	- ล - ล	- - - ซ

ประโยคที่ 5

- - - -	- - - -	- ม - ม	- - - ซ	- - - -	- - - -	- ม - ม	- - - ซ

ประโยคที่ 6

- - - ด	- ดํ - ดํ	- ล - ล	- ซ - ซ	- ม - ม	- ร - ร	- ด - ด	- ซฺ - ซฺ

ประโยคที่ 7

แนวที่ 1 นำ

- - - -	- ล ซ ล	- - - -	- ดํ ล ดํ	- - - -	- รํ ดํ รํ	- - - -	- ล - ดํ

แนวที่ 2 ตาม

- - - -	- - - ล	ซ ล - -	- - - ดํ	ล ดํ - -	- - - รํ	ดํ รํ - -	- ล - ดํ

ประโยคที่ 8

- - - ล	(ซ ล ดํ ล)	- - - ดํ	(ล ดํ รํ ดํ)	- - - รํ	(ดํ ล ดํ รํ)	- ล - ล	ดํ รํ ล ดํ

ประโยคที่ 9

ร ม ซ ล	(ร ม ซ ล)	ด ม ซ ดํ	(ดมซดํ)	ซ ล ดํ รํ	(ซ ล ดํ รํ)	ม ซ ล ดํ	(มซลดํ)

ประโยคที่ 10

- - - -	ร ม ซ ล	- - - -	ด ม ซ ดํ	- - - -	ซ ล ดํ รํ	- - มํ รํ	ดํ ล - ดํ

ประโยคที่ 11

แนวที่ 1 นำ

- - - -	- ม ร ม	- - - -	- ซ ม ซ	- - - -	- ล ซ ล	- - - -	- ม - ซ

แนวที่ 2 ตาม

- - - -	- - - ม	ร ม - -	- - - ซ	ม ซ - -	- - - ล	ซ ล - -	- ม - ซ

ประโยคที่ 12

- - - ม	(ร ม ซ ม)	- - - ซ	(มซลซ)	- - - ล	(ซมซล)	- ม - ม	ซ ล ม ซ

ประโยคที่ 13

ร ม ซ ล	(รมซล)	ด ม ซ ด	(ดมซด)	ซ ล ด ร	(ซลดร)	ม ซ ล ด	(มซลด)

ประโยคที่ 14

- - - -	ร ม ซ ล	- - - -	ด ม ซ ด	- - - -	ซ ล ด ร	- - ม ร	ด ล - ด

ประโยคที่ 15

- - - -	- ด - ซ	- - - -	- ด - ซ	- - - -	- ด - ซ	- - - -	- ด - ซ

ประโยคที่ 16

- - - -	- ด - ซ	- - - -	- ด - ซ	- - - -	- ด - ซ	- - - -	- ด - ซ

ประโยคที่ 17

- - - -	- - - -	- ด - ด	- - - ซ	- - - -	- - - -	- ด - ด	- - - ซ

ประโยคที่ 18

- - - -	- - - -	- ด - ด	- - - ซ	- - - -	- - - -	- ด - ด	- - - ซ

ท่อนที่ 2 เพลงอัตตกิลมถานุโยค

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ซซซ	- - - -	(- - - –) ด ซ	- - - -	- - - ซซซ	- - - -	(- - - –) ด ซ

ประโยคที่ 2

- - - ซซซ	(- - - –) ด ซ	- - - ซซซ	(- - - –) ด ซ	- - - ซซซ	(- - - –) ด ซ	- - - ซซซ	(- - - –) ด ซ

ประโยคที่ 3

- - - (ซฺซฺซฺ)	- - - (ซฺซฺซฺ)	- - - (ซฺซฺซฺ)	- - - (ซฺซฺซฺ)	- ซฺ - ซฺ	- ซฺ - ซฺ	- ซฺ - ซฺ	ซฺ ซฺ ซฺ ซฺ

ประโยคที่ 4

- - - -	(- - - รฟซ)	- - - -	- - - ซ	- - - -	(- - - ฟซล)	- - - -	- - - ล

ประโยคที่ 5

- - - -	(- - - ลซฟ)	- - - -	- - - ฟ	- - - -	(- - - ซฟร)	- - - -	- - - ร

ประโยคที่ 6

- - - -	(- - - ฟซล)	- - - -	- - - ล	- - - -	(- - - ซลดํ)	- - - -	- - - ดํ

ประโยคที่ 7

- - - -	(- - - ซลดํ)	- - - -	- - - ดํ	- - - -	(- - - ซลดํ)	- - - -	- - - ดํ

ประโยคที่ 8

- - - ล	- - - ดํ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ดํ	- ล - ดํ	- ล - ฟ

ประโยคที่ 9

- - - ซ	- - - ดํ	- ล - ดํ	- ล - ฟ	- - - ล	- - - ดํ	- - - ล	- - - ฟ

ประโยคที่ 10

- - - -	- - - รํ	- - - -	- - - ดํ	- - - -	- - - รํ	- - - -	- - - ดํ

ประโยคที่ 11

- - - -	- - - ดํ	- - - -	- - - ฟ/ท	- - - -	- - - ดํ	- - - -	- - - ฟ/ท

ประโยคที่ 12

- - - -	- - - ฟ/ซ	- - - -	- - - ฟ/ซ	- - - -	- - - ฟ/ซ	- - - -	- - - ฟ/ซ

ประโยคที่ 13

- - - -	- - - ซ/ล	- - - -	- - - ซ/ล	- - - -	- - - ซ/ล	- - - -	- - - ซ/ล

ประโยคที่ 14

- ฟ/ดํ - ฟ/ดํ	- ฟ/ดํ - ฟ/ดํ	- ฟ/ดํ - ฟ/ดํ	- ฟ/ดํ - ฟ/ดํ	- ฟ/ดํ - ฟ/ดํ	- ฟ/ดํ - ฟ/ดํ	- ฟ/ดํ - ฟ/ดํ	- ฟ/ดํ - ฟ/ดํ

ประโยคที่ 15

ดํ ดํ ดํ ดํ	ดํ ดํ ดํ ดํ	ดํ ดํ ดํ ดํ	ดํ ดํ ดํ ดํ	ดํ ดํ ดํ ดํ	ดํ ดํ ดํ ดํ	ดํ ดํ ดํ ดํ	ดํ ดํ ดํ ดํ

ประโยคที่ 16

- - - ดํ	(- - - ดํ)	- - - ซ	(- - - ซ)	- - - รํ	(- - - รํ)	- - - ดํ	(- - - ดํ)

ประโยคที่ 17

- - - ซ	(- - - ซ)	- - - รํ	(- - - รํ)	- - - ฟ	(- - - ฟ)	- - - ดํ	(- - - ดํ)

ประโยคที่ 18

- ดํ - (ดํ)	- ซ - (ซ)	- รํ - (รํ)	- ดํ - (ดํ)	- ซ - (ซ)	- รํ - (รํ)	- ฟํ - (ฟํ)	- ดํ - (ดํ)

ประโยคที่ 19

- ดํ - ซ	- รํ - ดํ	- ซ - รํ	- ฟํ - ดํ	- ดํ - ซ	- รํ - ดํ	- ซ - รํ	- ฟํ - ดํ

ประโยคที่ 20

- - - ล	- ท - ดํ	- - - ล	- ท - ดํ	- - - ล	- ท - ดํ	- - - ล	- ท - ดํ

ประโยคที่ 21 (ทำนองคำสวด)

- - - ซ	- ซ - ซ	- ฟ- ฟ	ซลซดํ	- ดํ ซ -	ซ - - -	- ซ - ดํ	ฟซลซ	- ฟ ล-	ฟดํ- ฟ	ซ - - -

ประโยคที่ 22 (ทำนองคำสวด)

- - - ซ	- ซ - ซ	- ฟ- ฟ	ซลซดํ	- ดํ ซ -	ซ - - -	- ซ - ดํ	ฟซลซ	- ฟ ล-	ฟดํ- ฟ	ซ - - -

ตอนที่ 2 เพลงทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา

คำสอนทางสายที่สอง “ความพอดี” (ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทาหรือมรรคแปด) ประกอบด้วย 3 ส่วนคือ

ส่วนที่ 1 ทำนองบทนำ จำนวน 1 ทำนอง

ส่วนที่ 2 ทำนองเชื่อม จำนวน 1 ทำนอง

ส่วนที่ 3 ทำนองทุกขนิโรธคามินีปฏิปทาจำนวน 8 ท่อน

ดังรูปแบบทำนองต่อไปนี้

ส่วนที่ 1 ทำนองบทนำ

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ฟ	- - - ซ	- ซ - ซ	- - - -	- - - ฟ	- - - ซ	- ซ - ซ

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - ฟ	- - - ล	- ล - ล	- - - -	- - - ฟ	- - - ซ	- ซ - ซ

ประโยคที่ 3

- - - -	- - - (ฟซ)ล	- - - ร	- ฟ - ซ	- - - -	- - - (ลซ)ฟ	- - - ดํ	- ล - ซ

ประโยคที่ 4

- - - -	- - - (ลซ)ฟ	- - - ซ	- ล - ซ	- - - -	- - - (ฟซ)ล	- - - ซ	- ล - ซ

ส่วนที่ 2 ทำนองเชื่อม

ประโยคที่ 1

- - - ด	- - - ฟ	- - - ล	ดํ ล ซ ฟ	- - - ด	- - - ซ	- - - ล	รํ ดํ ล ซ

ประโยคที่ 2

- - - ล	- ซ ฟ ซ	- - - ล	- ซ ฟ ซ	- - - ล	- ฟ ซ ฟ	- - - ล	- ซ ฟ ซ

ประโยคที่ 3

(ล ล ล ล)	ซ ซ ซ ซ	(ล ล ล ล)	ซ ซ ซ ซ	(- ล - ซ)	- ล - ซ	(- ล - ซ)	- ล - ซ

ส่วนที่ 3 เพลงทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา แบ่งออกเป็น 8 ท่อน

ท่อนที่ 1 เพลงสัมมาทิฏฐิ

อัตราจังหวะสองชั้น

ประโยคที่ 1

- - - รํ	- - - ท	- - - ล	- ท ล ซ	- - - -	ร ม ซ ล	- ล - -	- ท ล ซ

ประโยคที่ 2

- - - -	- ท ล ซ	- - - -	- ท ล รํ	- - - -	- ท ล ท	- - - -	- ท รํ ล

ประโยคที่ 3

- - - ร	- - - ล	- - - ร	- - - ล	- - - ร	- - - ล	- - - ท	ล ท รํ ล

ประโยคที่ 4

- - - -	- ท ล ซ	- - - -	- ท ซ ล	- - - -	- ท ล ท	- - - -	ล ท รํ ล

ประโยคที่ 5

- - - ร	- - - ม	- - - ซ	ร ม ซ ล	- - - -	ทฺ ร ม ซ	- ซ - -	- รํ - ซ

ประโยคที่ 6

- - - -	- ล ล ล	- - - -	รํ ท ล ซ	- - - -	- ท ท ท	- - - -	ซ ล ท รํ

ประโยคที่ 7

- - - ร	- - - ซ	- - - ร	- - - ล	- - - ร	- - - ล	- ร - ล	- รํ - ล

ประโยคที่ 8

- - - -	- ซ ซ ซ	- - - -	- ซ ล ทรํ	- - - -	- ล ล ล	- - - -	ล ม ซ ล

ประโยคที่ 9

- - - รํ	- - - ท	- - - ล	- ท ล ซ	- - - -	- ซ - ท	- ล - -	- ท ล ซ

ประโยคที่ 10

- - - -	- ซ ซ ซ	- - - -	ร ซ ล ท	- - - -	- ล ล ล	- - - -	ซ ล ท รํ

ประโยคที่ 11

- - - ร	- - - รํ	- - - ร	- - - ซ	- - - ร	- - - ซ	- ท - ท	- รํ ท ล

ประโยคที่ 12

- - - -	- ล ล ล	- - - -	รํ ท ล ซ	- - - -	- ล ล ล	- - - -	ล ม ซ ล

อัตราจังหวะชั้นเดียว

ประโยคที่ 1

- ร ร ร	- ล ล ล	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - -	- ม ซ ล	- ท - -	- ล ท รํ

ประโยคที่ 2

- ซ - ซ	- - - รํ	- - - ล	- - ท ล	- ซ - ซ	- - - ล	- - - ท	ล ท ซ ล

ประโยคที่ 3

- - - -	- รํ ท รํ	- ท รํ ท	- ล ท ล	- - - -	- ซ ล ซ	- ม ซ ม	- ร ม ร

ประโยคที่ 4

- ท - ท	- - - รํ	- - - ล	- - ท ล	- ซ - ซ	- - - ท	- - - ล	ท ล ซ ล

ประโยคที่ 5

- ล - (ล)	- ล - (ล)	- ซ - (ซ)	ล ท - ล	- ท ล ซ	(- - - -)	- ล ท รํ	(- - - -)

ประโยคที่ 6

- รํ รํ รํ	- ล ล ล	- ท - ล	- ซ - ล	- ซ ซ ซ	(- - - -)	- ล ล ล	(- - - -)

ท่อนที่ 2 เพลงสัมมาสังกัปโป

ประโยคที่ 1

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ด	- - - ฟ	- - - ซ	- ฟ ซ ล

ประโยคที่ 2

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- ล ซ ล	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	ล ดํ - ดํ

ประโยคที่ 3

(- ด - ดํ)	- ล - ฟ	(- ด - ดํ)	- ล - ซ	- ดํ - ด	- ฟ - ซ	(- ด - ดํ)	- ล - ซ

ประโยคที่ 4

- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- ล ซ ฟ

ประโยคที่ 5

- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ดํ

ประโยคที่ 6

(- ด - ดํ)	- ซ - ซ	(- ด - ดํ)	- ซ - ซ	(- ด - ดํ)	- ล - ฟ	(- ด - ดํ)	- ล - ซ

ประโยคที่ 7

- ล - รํ	ดํ รํ ฟํ ดํ	- ดํ - ล	ซ ล ดํ ซ	- ซ - ฟ	ด ร ฟ ซ	- ซ - ล	ฟ ซ ล ดํ

ประโยคที่ 8

- - - รํ	- - ฟํ ดํ	- - - ล	- - ดํ ซ	- - - ฟ	- - ล ซ	- ซ - ล	- - - ดํ

ประโยคที่ 9

(- ด - ดํ)	- ซ - ซ	(- ด - ดํ)	- ซ - ซ	(- ด - ดํ)	- ล - ฟ	(- ด - ดํ)	- ล - ซ

ประโยคที่ 10

- ด - ร	(- ฟ - ซ)	- รํ - ดํ	(- ล - ซ)	- ด - ร	(- ฟ - ซ)	- ฟ - ซ	(- ล - ดํ)

ประโยคที่ 11

ด ร ฟ ซ	(- - - -)	รํ ดํ ล ซ	(- - - -)	ล ล ล ล	(- - - -)	ซ ซ ซ ซ	(- - - -)

ประโยคที่ 12

- ด - ร	(- ฟ - ซ)	- ดํ - ล	(- ซ - ฟ)	- ด - ฟ	(- ซ - ล)	- ฟ - ซ	(- ล - ดํ)

ประโยคที่ 13

- - - -	ดํ ล ซ ฟ	- - - ฟ	ซ ล ฟ ซ	ฟ ฟ ซ ฟ	(- - - -)	ซ ซ ล ซ	(- - - -)

ประโยคที่ 14

- ฟ - ร	(- ด - ฟ)	- ฟ - ซ	(- ล ซ ฟ)	- ฟ - ร	(- ด - ฟ)	- ฟ - ซ	(- ล - ดํ)

ประโยคที่ 15

- - - -	ดํ ล ซ ฟ	- - - ฟ	ซ ล ฟ ซ	ฟ ฟ ซ ฟ	(- - - -)	ซ ซ ล ซ	(- - - -)

ท่อนที่ 3 เพลงสัมมาวาจา

ประโยคที่ 1

- ร - ม	- ซ - ล	- - - ล	ซ ล ดํ ล	- ด - ร	- ฟ - ซ	- ซ - ล	ฟ ซ ล ซ

ประโยคที่ 2

ดํ ล ซ ล	(- - - -)	ฟ ซ ล ซ	(- - - -)	ดํ ล ซ ล	(- - - -)	ฟ ซ ล ซ	(- - - -)

ประโยคที่ 3

ดํ ล ซ ล	(- - - -)	ซ ล ดํ ล	(- - - -)	- - - ร	ด ร ฟ ซ	- ซ - ล	ฟ ซ ล ซ

ประโยคที่ 4

ดํ ล ซ ล	(- - - -)	ฟ ซ ล ซ	(- - - -)	ดํ ล ซ ล	(- - - -)	ฟ ซ ล ซ	(- - - -)

ประโยคที่ 5

- - - ฟ	- - ซ ล	ซ ฟ - ซ	- ล - ดํ	- - - ล	- - ซ ฟ	ร ด - ร	- ฟ - ซ

ประโยคที่ 6

ดํ ล ซ ล	ฟ ซ ล ซ	(- ดํ - ล	- ฟ - ซ)	ดํ ล ซ ล	ด ร ฟ ซ	(- ด - ร	- ฟ - ซ)

ประโยคที่ 7

- ดํ - ล	- ซ - ฟ	- - - ร	ด ร ฟ ซ	- ล - ซ	- ฟ - ร	- ด - ร	ฟ ซ ล ซ

ประโยคที่ 8

ดํ ล ซ ล	(- ดํ - ล)	ฟ ซ ล ซ	(- ฟ - ซ)	ดํ ล ซ ล	(- ดํ - ล)	ฟ ซ ล ซ	(- ฟ - ซ)

ประโยคที่ 9

ดํ ล ซ ฟ	(- - - -)	ด ร ฟ ซ	(- - - -)	- - - ร	ด ร ฟ ซ	- ซ - ล	ฟ ซ ล ซ

ประโยคที่ 10

ดํ ล ซ ล	(- ดํ - ล)	ฟ ซ ล ซ	(- ฟ - ซ)	ดํ ล ซ ล	(- ดํ - ล)	ฟ ซ ล ซ	(- ฟ - ซ)

ประโยคที่ 11

- - - ดํ	- - ซ ล	ร ด - ร	- ฟ - ซ	- - - ฟ	- - ซ ล	ดํ รํ - ดํ	- ล - ซ

ประโยคที่ 12

ดํ ล ซ ล	ฟ ซ ล ซ	(- ดํ - ล)	(- ฟ - ซ)	ดํ ล ซ ล	ด ร ฟ ซ	(- ด - ร)	(- ฟ - ซ)

ท่อนที่ 4 เพลงส้มมากัมมันโต

ประโยคที่ 1

- - - ร	- - - ล	- รํ - ดํ	- ล - ซ	- - - รํ	- - - ล	- - - ดํ	- - - ซ

ประโยคที่ 2

- - - ซ	- - - ดํ	- ล - ล	- ซ - ซ	(- ซ - ดํ)	- - - -	(- ซ - ดํ)	- - - -

ประโยคที่ 3

- - - ร	- - - ล	- ดํ - ล	- ดํ - ซ	(- ซ - ดํ)	- - - -	(- ร - ล)	- - - -

ประโยคที่ 4

- - - ร	- - - ล	- ฟ - ซ	- ล - ซ	(- ซ - ดํ)	- - - -	(- ร - ล)	- - - -

ประโยคที่ 5

- - - ล	- ล - -	- รํ - ดํ	- ล - ซ	- รํ รํ รํ	- ล - ล	- ดํ ดํ ดํ	- ซ - ซ

ประโยคที่ 6

- - - ดํ	- ดํ - -	- ล - ล	- ซ - ซ	- ดํ ดํ ดํ	- ล - ล	- ดํ ดํ ดํ	- ซ - ซ

ประโยคที่ 7

- - - ล	- ล - -	- ดํ - ล	- ดํ - ซ	- ซ ซ ซ	- ดํ - ดํ	- ล ล ล	- ซ - ซ

ประโยคที่ 8

- - - ล	- ล - -	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ดํ ดํ ดํ	- ซ - ซ	- ดํ ดํ ดํ	- ซ - ซ

ประโยคที่ 9

- - - ซ	- ล ซ ฟ	- - - ร	ด ร ฟ ซ	- - - ร	- - ฟ ซ	- - - ล	- - ฟ ซ

ประโยคที่ 10

- - - ซ	- ล ซ ฟ	- - - ดํ	รํ ดํ ล ซ	- - - ร	- - ฟ ซ	- - - ล	- - ฟ ซ

ประโยคที่ 11

- - - ซ	- ล ซ ฟ	- - - ร	ด ร ฟ ซ	- - - ร	- - ฟ ซ	- - - ล	- - ซ ดํ

ประโยคที่ 12

- - - ล	- - ซ ฟ	- - - ล	- - ดํ ซ	- - - ร	- - ฟ ซ	- - - ล	- - ฟ ซ

ท่อนที่ 5 เพลงส้มมาอาชีโว

ประโยคที่ 1

- - - ดํ	- - ฟ ฟ	- - - ดํ	- - ล ล	- - -ด	- - ดํ ดํ	- - -ด	- - ดํ ดํ

ประโยคที่ 2

- - - ซ	- - ล ล	- - - ฟ	- - ซ ซ	- - - ซ	- - ดํ ดํ	- - - ฟ	- - ซ ซ

ประโยคที่ 3

- - - ซ	ฟ ร - ฟ	- - - ร	ฟ ซ - ฟ	- - - ร	ฟ ซ - ฟ	- - - ร	ซ ล - ซ

ประโยคที่ 4

- - - ซ	- - ฟ ฟ	- - - ล	- - ดํ ดํ	- - - ซ	- - ดํ ดํ	- - - ฟ	- - ซ ซ

ประโยคที่ 5

- - - ดํ	- - - ซ	- - - -	รํ ดํ ล ซ	- - - ดํ	- - - ล	- - - -	ฟ ซ ล ดํ

ประโยคที่ 6

- - - ล	- - ดํ ซ	- - - ล	- - ฟ ซ	- - - ซ	- - ล ดํ	- - - ล	- - ฟ ซ

ประโยคที่ 7

- - - ล	- - ดํ ดํ	- - - ล	- - ฟ ฟ	- - - ล	- - ฟ ฟ	- - - ล	- - ซ ซ

ประโยคที่ 8

- - - ซ	- - ล ล	- - - ฟ	- - ซ ซ	- - - ซ	- - ดํ ดํ	- - - ฟ	- - ซ ซ

ประโยคที่ 9

- - - ล	ดํ ล ซ ฟ	- ฟ - ซ	- ล ล ล	ซ ฟ - ซ	- ล - ดํ	- - - -	ดํ ดํ ดํ ดํ

ประโยคที่ 10

- - - ล	- - ดํ ซ	- - - ล	- - ฟ ซ	- - - ล	- - ซ ดํ	- - - ล	- - ดํ ซ

ประโยคที่ 11

ซ ซ ฟ ซ	(- - - -)	ฟ ฟ ซ ฟ	(- - - -)	ฟ ซ ฟ ฟ	(- - - -)	ซ ฟ ซ ซ	(- - - -)

ประโยคที่ 12

- - - ล	- - ดํ ซ	- - - ล	- - ฟ ซ	- - - ล	- - ซ ดํ	- - - ล	- - ดํ ซ

ท่อนที่ 6 เพลงสัมมาวายาโม

ช่วงที่ 1

ประโยคที่ 1

- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	ด ร ฟ ซ	(- - - -)	ฟ ซ ล ดํ	(- - - -)

ประโยคที่ 2

- - - ดํ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	ดํ ล ซ ฟ	(- - - -)	ด ร ฟ ซ	(- - - -)

ประโยคที่ 3

- ร ฟ ซ	- ล ซ ฟ	- ฟ ซ ล	- ดํ ล ซ	- ร ฟ ซ	- ล ซ ฟ	- ฟ ซ ล	- ดํ ล ซ

ประโยคที่ 4

ด ร ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	(ล ฟ ซ ล	ซ ดํ ล ซ)	ด ร ฟ ซ	(ฟ ล ซฟ)	ล ฟ ซ ล	(ซ ดํ ล ซ)

ช่วงที่ 2

ประโยคที่ 1

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	ดํ ล ซ ฟ	(- - - -)	ด ร ฟ ซ	(- - - -)

ประโยคที่ 2

- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	ม ฟ ซ ล	(- - - -)	ฟ ซ ล ดํ	(- - - -)

ประโยคที่ 3

- ซ ล ดํ	- ล ซ ฟ	- ล ซ ฟ	- ฟ ฟ ฟ	- ซ ล ดํ	- ล ซ ฟ	- ล ซ ฟ	- ซ ซ ซ

ประโยคที่ 4

ดํ ซ ล ดํ	รํ ดํ ล ซ	(ดํ ซ ล ดํ	รํ ดํ ล ซ)	ดํ ซ ล ดํ	(รํ ดํ ล ซ)	ดํ ซ ล ดํ	(รํ ดํ ล ซ)

ช่วงที่ 3

ประโยคที่ 1

- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	ล ดํ ล ฟ	(- - - -)	ล ดํ ล ฟ	(- - - -)

ประโยคที่ 2

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	ดํ ซ ฟ ล	(- - - -)	ฟ ล ซ ดํ	(- - - -)

ประโยคที่ 3

- ล ดํ ฟ	- ล ดํ ซ	- ล ดํ ฟ	- ล ดํ ล	- ล ดํ ฟ	- ล ดํ ล	- ล ดํ ฟ	- ล ดํ ซ

ประโยคที่ 4

ดํ ล ดํ ฟ	ดํ ล ดํ ซ	(ดํ ล ดํ ฟ	ดํ ล ดํ ซ)	ดํ ล ดํ ฟ	(ดํ ล ดํซ)	ดํ ล ดํ ฟ	(ดํ ล ดํซ)

ช่วงที่ 4

ประโยคที่ 1

- - - รํ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ฟ	ด ฟ ล ซ	(- - - -)	ด ฟ ซ ล	(- - - -)

ประโยคที่ 2

- - - ด	- - - ซ	- - - ด	- - - ฟ	ด ฟ ซ ล	(- - - -)	ฟ ซ ล ดํ	(- - - -)

ประโยคที่ 3

- ซ ล ดํ	- ล ซ ฟ	- ล ซ ฟ	- ฟ ฟ ฟ	- ซ ล ดํ	- ล ซ ฟ	- ล ซ ฟ	- ซ ซ ซ

ประโยคที่ 4

ดํ ซ ล ดํ	รํ ดํ ล ซ	(ดํ ซ ล ดํ	รํ ดํ ล ซ)	ดํ ซ ล ดํ	รํ ดํ ล ซ	(ดํ ซ ล ดํ	รํ ดํ ล ซ)

ช่วงที่ 5

ประโยคที่ 1

- - - ดํ	- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ	ซ ล ซ ฟ	(- - - -)	ดํ ซ ล ฟ	(- - - -)

ประโยคที่ 2

- ด - ซ	- ดํ - ล	- ด - ซ	- ดํ - ฟ	ล ดํ ล ฟ	(- - - -)	ล ฟ ล ดํ	(- - - -)

ประโยคที่ 3

- ซ ล ดํ	- ดํ ล ซ	- ล ซ ฟ	- ฟ ซ ล	- ดํ ล ซ	- ล ซ ฟ	- ฟ ซ ล	- ดํ ล ซ

ประโยคที่ 4

ดํ ซ ล ดํ	ซ ดํ ล ซ	ฟ ล ซ ฟ	ล ฟ ซ ล	ซ ดํ ล ซ	ฟ ล ซ ฟ	ล ฟ ซ ล	ซ ดํ ล ซ

ท่อนที่ 7 เพลงสัมมาสติ

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ซ	- - - ล	ดํ ล ซ ฟ	- - - ฟ	- - ซ ล	- รํ - ดํ	- ล - ซ

ประโยคที่ 2

- - - ร	- ฟ - ซ	- ดํ - ล	ซ ฟ - ซ	- - ฟ ซ	- - ล ซ	- - ร ฟ	- - ซ ฟ

ประโยคที่ 3

- - - ร	- - - ฟ	- - - -	ด ฟ ซ ล	- - - ล	ดํ ท ล ซ	- - - ฟ	รํ ดํ ล ซ

ประโยคที่ 4

- - - ร	- ฟ - ซ	- ดํ - ล	ซ ฟ - ซ	- - ฟ ซ	- - ล ซ	- - ร ฟ	- - ซ ฟ

ประโยคที่ 5

- - - ด	- - - ฟ	- - - -	ม ฟ ซ ล	- - - ด	- - - ฟ	- - - -	ร ม ฟ ซ

ประโยคที่ 6

- - - ร	- ฟ - ซ	- ดํ - ล	ซ ฟ - ซ	- - ฟ ซ	- - ล ซ	- - ร ฟ	- - ซ ฟ

ประโยคที่ 7

- - - -	- - - ด	- - - ฟ	ซ ล ซ ล	- - - -	- - - ด	- - - ร	ฟ ซ ฟ ซ

ประโยคที่ 8

- - - ร	- ฟ - ซ	- ดํ - ล	ซ ฟ - ซ	- - ฟ ซ	- - ล ซ	- - ร ฟ	- - ซ ฟ

ประโยคที่ 9

- - - ดํ	- - - ล	- - - -	ดํ ล ซ ฟ	- - - ร	- ด - ฟ	- - - ซ	- ล - ดํ

ประโยคที่ 10

- - - ร	- ฟ - ซ	- ดํ - ล	ซ ฟ - ซ	- - ฟ ซ	- - ล ซ	- - ร ฟ	- - ซ ฟ

ประโยคที่ 11

- - - -	- ฟ ฟ ฟ	- - - -	ซ ฟ ร ฟ	- - - -	- ซ ซ ซ	- - - -	ล ซ ฟ ซ

ประโยคที่ 12

- - - ร	- ฟ - ซ	- ดํ - ล	ซ ฟ - ซ	- - ฟ ซ	- - ล ซ	- - ร ฟ	- - ซ ฟ

ทำนองที่ 8 เพลงสัมมาสมาธิ

ช่วงที่ 1

ประโยคที่ 1

- - - ร	- ด - ฟ	- ม - ฟ	- ล - ซ	- - - ร	- ฟ - ซ	- ดํ - ซ	- ล - ฟ

ประโยคที่ 2

- - - -	- ฟ ฟ ฟ	- - - -	ซ ฟ ม ฟ	- - - -	- ล ล ล	- - - -	ซ ล ซ ดํ

ประโยคที่ 3

- - - ร	- ด - ล	- ดํ - ฟ	- ล - ซ	- - - ดํ	- ด - ล	- ดํ - ฟ	- ล - ซ

ประโยคที่ 4

- - - ด	- - - ฟ	- ล - ซ	- ดํ - ล	- - - ดํ	- - - ฟ	- ซ - ล	- ฟ - ซ

ช่วงที่ 2

ประโยคที่ 1

- - - -	- ด - ฟ	- - - ซ	- ล - ฟ	- - - -	- ด - ฟ	- - - ซ	- ล - ซ

ประโยคที่ 2

- - - ดํ	- - - ฟ	- ซ - ล	- ฟ - ซ	- - - ดํ	- - - ฟ	- ซ - ล	- ฟ - ดํ

ประโยคที่ 3

- - - ล	- ซ - ฟ	- - - ล	- ซ - ฟ	- - - ร	- ฟ - ซ	- - - ร	- ฟ - ซ

ประโยคที่ 4

- - - ฟ	- ซ - ล	- - - ฟ	- ซ - ล	- - - ร	- ฟ - ซ	- - - ร	- ฟ - ซ

ช่วงที่ 3

ประโยคที่ 1

- - - -	- ดํ - ล	- - - -	- ฟ ซ ล	- - - -	- ดํ - ล	- - - -	- ดํ ล ซ

ประโยคที่ 2

- - - ดํ	- - - ล	- ด - ฟ	- ล - ซ	- - - ดํ	- - - ล	- ฟ - ซ	- ล - ดํ

ประโยคที่ 3

- - - ด	- - - ซ	- - - ดํ	- ล - ซ	- - - ด	- - - ซ	- - - ดํ	- ล - ซ

ประโยคที่ 4

- - - -	- ดํ - ล	- - - -	- ฟ ซ ล	- - - -	- ดํ - ล	- - - -	- ดํ ล ซ

ช่วงที่ 4

ประโยคที่ 1

- - - ร	- ด - ฟ	- ม - ฟ	- ล - ซ	- - - ร	- ฟ - ซ	- ดํ - ซ	- ล - ฟ

ประโยคที่ 2

- - - -	- ฟ ฟ ฟ	- - - -	ซ ฟ ม ฟ	- - - -	- ล ล ล	- - - -	ซ ล ซ ดํ

ประโยคที่ 3

- - - ร	- ด - ล	- ดํ - ฟ	- ล - ซ	- - - ดํ	- ด - ล	- ดํ - ฟ	- ล - ซ

ประโยคที่ 4

- - - ด	- - - ฟ	- ล - ซ	- ดํ - ล	- - - ดํ	- - - ฟ	- ซ - ล	- ฟ - ซ

ช่วงที่ 5

ประโยคที่ 1

- - - -	- ด - ซ	- - - ล	- ฟ - ซ	- - - -	- ด - ซ	- - - ล	- ฟ - ล

ประโยคที่ 2

- - - ดํ	- - - ซ	- ด - ฟ	- ซ - ล	- - - ดํ	- - - ซ	- ด - ฟ	- ซ - ดํ

ประโยคที่ 3

- - - ล	- ซ - ฟ	- - - ฟ	- ซ - ล	- - - ล	- ซ - ฟ	- - - ฟ	- ซ - ล

ประโยคที่ 4

- - - ล	- ซ - ฟ	- - - ล	- ซ - ฟ	- - - ดํ	- ล - ซ	- - - ดํ	- ล - ซ

ช่วงที่ 6

ประโยคที่ 1

- - - -	- ดํ - ฟ	- - - -	- ล ซ ฟ	- - - -	- ดํ - ฟ	- - - ล	- ล ซ ฟ

ประโยคที่ 2

- - - ดํ	- - - ฟ	- ด - ซ	- ล - ฟ	- - - ดํ	- - - ฟ	- ด - ซ	- ล - ดํ

ประโยคที่ 3

- - - ดํ	- - - ซ	- - - ฟ	- ซ - ล	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ร	- ฟ - ซ

ประโยคที่ 4

- - - -	- ดํ - ซ	- - - ฟ	- ฟ - ฟ	- - - -	- ดํ - ล	- - - ซ	- ซ - ซ

ตอนที่ 3 เพลงอินทร์พิณจำแลง

ทางกระจับปี่กลาง

ประโยคที่ 1

- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ดํ ซ	- - - ม	- - - ล ซ	- ดํ - ล	ซฺ ซ ล ดํ

ประโยคที่ 2

- - - ด	- ร - ม	- - ร ม	ซ ม ร ด	- - - ซ	- - - ดํ ล	- ซ - ล	ซ ม - ซ

ประโยคที่ 3

- ซ - ซ	- - - ด	- - ม ร	ด ร - ม	ด ร ม ซ	ดฺ ล ซ ม	ด ร ม ร	ซ ม ร ด

ประโยคที่ 4

ซ ล ดํ รํ	ดฺ รํ ดํ ล	ซฺ ซฺ ซฺ ล	ซ ล ดํ รํ	- ม - ม	ซฺ ล ดํ ซ	ร ม ซ ล	ซฺ ซ ล ดํ

ประโยคที่ 5

- - - ด	- ร - ม	- - ร ม	ซ ม ร ด	- - - ซ	- - - ดํ ล	ซ ล ดํ ล	ซ ม – ซ

ประโยคที่ 6

- - - ซซ ซ	ดฺ ล ซ ม	ซ ม ซ ร	ด ร ม ซ	- ซ - ซ	- - - ด	- - ม ร	ด ร – ม

ประโยคที่ 7

- - - ล	- ล ล ล	ดฺ รํ ดํ ล	ดฺ ดํ ล ซ	- - - ซ	ดฺ ล ซ ม	- ซ - ร	ด ร ม ซ

ประโยคที่ 8

- - - -	- ซซ ซ ซ ด	- - ม ร	ด ร - ม	- ซ - ซ	- ล ซ ม	- รร ร ม ร	ซฺ ม ร ด

ส่วนที่ 3 "สังฆคุณ"

สังฆคุณมีจำนวน 1 เพลงคือ เพลงไตรสรณาแบ่งทำนองออกเป็น 3 ช่วงดังนี้

ช่วงที่ 1

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ

ประโยคที่ 3

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ

ประโยคที่ 4

- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - ท

ประโยคที่ 5

- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - ซ

ประโยคที่ 6

- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - ท

ประโยคที่ 7

- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - ซ

ประโยคที่ 8

- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - ท

ประโยคที่ 9

- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - ซ

ประโยคที่ 10

- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - ท

ประโยคที่ 11

- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - ซ

ช่วงที่ 2

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- ล - ท	- รํ - ท

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- รํ - ท	- ล - ซ

ประโยคที่ 3

- - - ท	- ท - -	- ซ - ท	- ล - ซ	- - - รํ	- รํ - -	- ซํ - มํ	- รํ - ท

ประโยคที่ 4

- - - -	- - - -	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ดํ	- ซ - -	- ร - ม	- ฟ - ซ

ประโยคที่ 5

- - - ร	- - - ซ	- - - ร	- - - ท	- - - มํ	- - - รํ	- - - ร	- - - ล

ประโยคที่ 6

- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- ซ - -	- ท - รํ	- - - ท	- - - ล

ช่วงที่ 3

ประโยคที่ 1

- - - ซฺ	- - - ด	- ร - ม	- ร - ด	- - - ซฺ	- - - ด	- ร - ด	- ร - ม

ประโยคที่ 2

- - - ซ	- - - ล	- ดํ - รํ	- ดํ - ล	- - - ซ	- - - ล	- ดํ - ล	- ซ - ม

ประโยคที่ 3

- - - ซฺ	- - - ซ	- ม - ซ	- ล - ซ	- - - ซฺ	- - - ซ	- ม - ซ	- ล - ดํ

4.3 รายละเอียดการประพันธ์ทำนองเพลง

4.3.1 การกำหนดเสียงหรือทาง

4.3.1.1 เพลงพุทธคุณ

เพลงที่ 1 เพลงพระผู้เป็นเจ้า

ทำนองเพลง "พระผู้เป็นเจ้า" ประกอบด้วยทำนอง 4 เพลงย่อย คือ เพลงรำลึก เพลงนอบน้อม เพลงกราบกรานและเพลงสักการะ ผู้วิจัยกำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ในทุกเพลง เนื่องจากเป็นกลุ่มเสียงที่ตรงกับคำในบทสวดนอบน้อมนมัสการพระพุทธเจ้า โดยกลุ่มเสียงทางชวายังเป็นกลุ่มเสียงคู่สัมพันธ์คู่ที่ 4 ของกลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงที่ใช้ในกลุ่มเครื่องสายและวงมโหรีเป็นหลัก อีกทั้งยังมีความสอดคล้องและเหมาะสมกับการกำหนดรูปแบบหลักของการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ในครั้งนี้

เพลงที่ 2 เพลงเหล่าอินทรเทพ

ทำนองเพลง "เหล่าอินทรเทพ" มีจำนวน 1 ทำนอง โดยกำหนดให้ใช้กลุ่มเสียง 3 กลุ่มคือ (1) กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) เพื่อให้มีกลุ่มเสียงสอดคล้องกับเพลงที่ 1 "พระผู้เป็นเจ้า" เพราะเป็นทำนองในส่วนที่ 1 เช่นเดียวกัน (2) กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) เป็นกลุ่มเสียงคู่ที่ 4 ของกลุ่มเสียงทางเพียงออบน ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงที่เหมาะสำหรับวงเครื่องสายและมโหรี รวมทั้งเป็นสื่ออธิบายความหมายอานุภาพของพระอินทร์ และ (3) กลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) เป็นกลุ่มเสียงคู่ที่ 4 ของกลุ่มเสียงทางชวา จึงทำให้ทำนองมีการเคลื่อนที่เสียงสอดคล้องกันระหว่างกลุ่มเสียงทั้ง 3 ทาง สามารถจำแนกออกเป็นประโยคได้ดังนี้

ประโยคที่ 1	ฟซล x ดร x	ทางชวา
ประโยคที่ 2	ฟซล x ดร x	ทางชวา
ประโยคที่ 3	ซลท x รม x	ทางเพียงออล่าง
ประโยคที่ 4	ฟซล x ดร x	ทางชวา
ประโยคที่ 5	ฟซล x ดร x	ทางชวา
ประโยคที่ 6	ฟซล x ดร x	ทางชวา
ประโยคที่ 7	ฟซล x ดร x	ทางชวา
ประโยคที่ 8	ฟซล x ดร x	ทางชวา

ประโยคที่ 9 ฟซล x ดร x ทางชวา

ประโยคที่ 10 ฟซล x ดร x ทางชวา

ประโยคที่ 11 ดรม x ซล x ทางเพียงออบน

ประโยคที่ 12 ดรม x ซล x ทางเพียงออบน

ประโยคที่ 13 ฟซล x ดร x ทางชวา

ประโยคที่ 14 ฟซล x ดร x ทางชวา

เพลงที่ 3 เพลงเสพปุถุชน

ทำนองเพลง “เสพปุถุชน” มีจำนวน 1 ทำนอง โดยกำหนดให้ใช้กลุ่มเสียง 3 กลุ่มคือ กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) กลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) และกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) โดยกลุ่มเสียงต่าง ๆ นั้น นอกจากจะเป็นกลุ่มเสียงที่ใช้เป็นเสียงหลักในทำนอง “พระผู้เป็นเจ้า” แล้ว ยังเป็นการเปลี่ยนเสียง 3 กลุ่มเสียงที่ห่างกันเป็นคู่ 4 จากกลุ่มเสียงทางเพียงออล่างไปสู่กลุ่มเสียงทางเพียงออบนและเข้าสู่กลุ่มเสียงทางชวา ซึ่งเป็นเสียงคู่สัมพันธ์ตามหลักการประพันธ์เพลงไทย เพื่อสื่อความหมายถึงจุดกำเนิดเริ่มต้นของมนุษย์ที่มีความเหมือนต่างกันตามสภาวะและปัจจัยต่าง ๆ ที่เป็นตัวกำหนด อีกทั้งยังมีเสียงซอลเป็นเสียงร่วมกันทุกกลุ่มเสียงและเป็นเสียงหลักของทำนองในเพลงเสพปุถุชน สามารถจำแนกออกเป็นประโยคได้ดังนี้

ประโยคที่ 1 ซลท x รม x ทางเพียงออล่าง

ประโยคที่ 2 ซลท x รม x ทางเพียงออล่าง

ประโยคที่ 3 ซลท x รม x ทางเพียงออล่าง

ประโยคที่ 4 ดรม x ซล x ทางเพียงออบน

ประโยคที่ 5 ฟซล x ดร x ทางชวา

ประโยคที่ 6 ฟซล x ดร x ทางชวา

ประโยคที่ 7 ดรม x ซล x ทางเพียงออบน

ประโยคที่ 8 ซลท x รม x ทางเพียงออล่าง

4.3.1.2 เพลงธรรมคุณ

ตอนที่ 1 เพลงอันตา

ท่อนที่ 1 เพลงกามสุขัลลิกานุโยค

ทำนองเพลง “กามสุขัลลิกานุโยค” มีจำนวน 2 ทำนอง โดยกำหนดให้ใช้กลุ่มเสียง 2 กลุ่มหลักคือ กลุ่มเสียงชวา (ฟซลxดรx) และกลุ่มเสียงเพียงออบน (ดรมx ซลx) สามารถจำแนกออกเป็นประโยคได้ดังนี้

ทำนองตอนที่ 1

กำหนดให้ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ในทุกประโยค เพราะเป็นกลุ่มเสียงที่นำมาจากเสียงต้นรากของคำบาลีกามสุขัลลิกานุโยคจากบทธัมมจักกัปปวัตนสูตร เพื่อเป็นการรักษาเสียงหลักของบทบาลีดังกล่าว

ทำนองตอนที่ 2

กำหนดให้ใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) ในทุกประโยค เพราะเป็นกลุ่มเสียงที่นำมาจากเสียงต้นรากของคำบาลีกามสุขัลลิกานุโยคจากบทธัมมจักกัปปวัตนสูตร เพื่อเป็นการรักษาเสียงหลักของบทบาลีดังกล่าว

ท่อนที่ 2 เพลงอัตตกิลมถานุโยค

ทำนองเพลง “อัตตกิลมถานุโยค” มีจำนวน 1 ทำนอง กำหนดให้ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ในทุกประโยค เพราะเป็นกลุ่มเสียงที่นำมาจากเสียงต้นรากของคำบาลีอัตตกิลมถานุโยคจากบทธัมมจักกัปปวัตนสูตร เพื่อเป็นการรักษาเสียงหลักของบทบาลีดังกล่าว

ตอนที่ 2 เพลงทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา

เพลงทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา ประกอบด้วย 3 ส่วน คือ ทำนองบทนำจำนวน 1 ทำนอง ทำนองเชื่อมจำนวน 1 ทำนองและทำนองทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา ประกอบด้วย ปัญญา ศีล สมาธิ แบ่งออกเป็น 8 ท่อน สามารถจำแนกได้ดังนี้

ส่วนที่ 1 ทำนองบทนำ

ทำนองบทนำใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ตลอดทุกประโยค เพราะเป็นกลุ่มเสียงที่ได้จากทำนองต้นราก

ส่วนที่ 2 ทำนองเชื่อม

ทำนองเชื่อมใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ตลอดทุกประโยค เพราะเป็นกลุ่มเสียงที่ได้จากทำนองต้นราก

ส่วนที่ 3 เพลงทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา

ท่อนที่ 1 เพลงสัมมาทิฏฐิ

ทำนองเพลงสัมมาทิฏฐิใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) 1 กลุ่มเสียง เพราะเป็นกลุ่มเสียงที่ได้จากทำนองต้นราก

ท่อนที่ 2 เพลงสัมมาสังกัปโป

ทำนองเพลงสัมมาสังกัปโปใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) 1 กลุ่มเสียง เพราะเป็นกลุ่มเสียงที่ได้จากทำนองต้นราก

ท่อนที่ 3 เพลงสัมมาวาจา

ทำนองเพลงสัมมาวาจาใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) 1 กลุ่มเสียง

ท่อนที่ 4 เพลงสัมมากัมมันโต

ทำนองเพลงสัมมากัมมันโตใช้ 2 กลุ่มเสียงคือ กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดร x) และกลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) เพราะเป็นกลุ่มเสียงที่ได้จากทำนองต้นรากดังนี้

ประโยคที่ 1-3	ดรม x ซล x	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 4	ฟซล x ดร x	ทางชวา
ประโยคที่ 5-7	ดรม x ซล x	ทางเพียงออบน
ประโยคที่ 8-12	ฟซล x ดร x	ทางชวา

ท่อนที่ 5 เพลงสัมมาอาชีโว

ทำนองเพลงสัมมาอาชีโวใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) 1 กลุ่มเสียง เพราะเป็นกลุ่มเสียงที่ได้จากทำนองต้นราก

ท่อนที่ 6 เพลงสัมมาวายาโม

ทำนองเพลงสัมมาวายาโมใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) 1 กลุ่มเสียง เพราะเป็นกลุ่มเสียงที่ได้จากทำนองต้นราก

ท่อนที่ 7 เพลงสัมมาสติ

ทำนองเพลงสัมมาสติใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) 1 กลุ่มเสียง เพราะเป็นกลุ่มเสียงที่ได้จากทำนองต้นราก

ท่อนที่ 8 เพลงสัมมาสมาธิ

ทำนองเพลงสัมมาสมาธิใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) 1 กลุ่มเสียง เพราะเป็นกลุ่มเสียงที่ได้จากทำนองต้นราก

ตอนที่ 3 เพลงอินทร์พิณจำแลง

เพลงอินทร์พิณจำแลงนี้ ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อสื่อถึงเหตุการณ์ตามพุทธประวัติ ขณะพระอินทร์ดีดพิณถวายข้ออุปมาแด่องค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า จึงกำหนดใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) เป็นกลุ่มเสียงสัมพันธ์คู่ที่ 4 ของกลุ่มเสียงทางชวาที่ใช้เป็นกลุ่มเสียงหลักในเพลงพระผู้เป็นเจ้าที่มีทำนองต้นรากจากบทสวดนอบน้อมนมัสการพระพุทธเจ้า จึงเป็นที่มาของกลุ่มเสียงทางเพียงออบน อันเป็นกลุ่มเสียงสัมพันธ์คู่ที่ 4 ของกลุ่มเสียงทางชวาดังกล่าวที่นำมาใช้สำหรับการสร้างสรรค์ทำนองในเพลงนี้

4.3.1.3 เพลงสังฆคุณ

เพลงสังฆคุณมีจำนวน 1 เพลงคือ เพลงไตรสรณา แบ่งออกเป็น 3 ช่วง โดยใช้กลุ่มเสียงจำนวน 2 กลุ่มเสียงคือ กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) และกลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) เพราะเป็นกลุ่มเสียงที่ได้จากทำนองต้นรากจากกลุ่มเสียงที่ได้จากทำนองสรภัญญะในบทไตรสรณคมน์ดังนี้

ช่วงที่ 1	ซลท x รม x	ทางเพียงออล่าง
ช่วงที่ 2	ซลท x รม x	ทางเพียงออล่าง
ช่วงที่ 3	ดรม x ซล x	ทางเพียงออบน

4.3.2 จังหวะ

4.3.2.1 เพลงพุทธคุณ

เพลงที่ 1 เพลงพระผู้เป็นเจ้า

เพลงพระผู้เป็นเจ้าประกอบด้วยทำนอง 4 เพลงย่อยคือ เพลงรำลึก เพลงนอบน้อม เพลงกราบกรานและเพลงสักการะ ผู้วิจัยกำหนดใช้จังหวะหน้าทับและอัตราจังหวะที่แสดงถึงการเคารพบูชาแด่องค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า อันประกอบด้วยจังหวะหน้าทับและการอธิบายดังนี้

เพลงรำลึก กำหนดใช้บัณเฑาะว์ อัตราสองชั้น เพื่อกำกับจังหวะ อันเป็นรูปแบบการใช้ในลักษณะเดียวกับวงขับไม้บัณเฑาะว์ เนื่องจากทำนองดังกล่าวอธิบายถึงการรำลึกในคุณของพระพุทธเจ้า แสดงการเคารพบูชาดังลักษณะจังหวะต่อไปนี้

บัณเฑาะว์

- - - ป๊อก	- - - ป๊อก	- - - ป๊อก	- - - ป๊อก	- - - ป๊อก	- - - ป๊อก	- - - ป๊อก	- - - ป๊อก

(ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2561)

เพลงนอบน้อม กำหนดใช้ตะโพนบรรเลงหน้าทับสองไม้ อัตราสองชั้นและชั้นเดียว โดยการกำหนดใช้ตะโพนในการนำเสนอครั้งนี้ เนื่องจากบทเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้น เป็นบทเพลงที่มีทำนองต้นรากจากบทสวดนอบน้อมบูชาพระพุทธเจ้า จึงใช้ตะโพนบรรเลงเพื่อเป็นตัวแทนแสดงการกราบไหว้บูชา ดังธรรมเนียมปฏิบัติที่ใช้ในทางดุริยางคศิลป์ไทย (ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2561) และการกำหนดใช้หน้าทับสองไม้ เพื่อให้มีความสอดคล้องกับทำนองเพลงที่มีวรรคเพลงยาวเท่ากับสี่จังหวะเคาะและมีสำนวนทำนองตามลักษณะเพลงสองไม้โบราณดังนี้

หน้าทับตะโพนสองไม้ (อัตราสองชั้น)

- - - ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - พรึง

(ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2561)

หน้าทับตะโพนเพลงเร็ว (อัตราชั้นเดียว)

- - - ตุ๊บ	-พรึง- พรึง	- - - ตุ๊บ	-พรึง- พรึง

(ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2561)

เพลงกราบกราน กำหนดใช้หน้าทับตะโพนเป็นการสร้างหน้าทับขึ้นใหม่ โดยมีหน้าทับตะโพนเพลงสาธุการที่ใช้สำหรับการกราบไหว้บูชาตามธรรมเนียมปฏิบัติทางดุริยางคศิลป์ไทยเป็นจังหวะต้นราก (ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2561) เนื่องจากจังหวะหน้าทับสาธุการที่นำมาเป็นจังหวะต้นรากนั้น เป็นวรรคหน้าทับที่ประกอบด้วยเสียงหลักของตะโพนได้ครบทุกเสียง ประกอบด้วยเสียงหน้ามัด “ติง ตุ๊บ” เสียงหน้าเท้ง “เท้ง ถะ” เสียงทั้งสองหน้าพร้อมกัน “เพริ้ง พรึง” และอยู่ในวรรคลงจบของทำนองแสดงความสำเร็จ จบอย่างสมบูรณ์ของเพลงสาธุการ (บุญช่วย แสงอนันต์, สัมภาษณ์, 7 ธันวาคม 2561) ดังนั้น ผู้วิจัยจึงกำหนดชื่อหน้าทับตามชื่อของเพลงคือ หน้าทับกราบกราน (อัตราสองชั้น) ดังนี้

หน้าทับตะโพนกราบกราน (อัตราสองชั้น)

- - -	- - - -	- - - ตุ๊บ	- พรึง-เท้ง	- - ตุ๊บติง	--ตุ๊บเพริ้ง	- - - ถะ	- ตุ๊บ - ติง

(ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2561)

เพลงสักการะ ยังคงกำหนดใช้หน้าทับตะโพนเช่นเดียวกับเพลงกราบกราน และใช้การไกวบัณเฑาะว์ในช่วงครึ่งหลังของเพลงในลักษณะเดียวกับเพลงรำลึก เนื่องจากทำนองครึ่งหลังนั้นเป็นทำนองที่บรรเลงประกอบการอ่านฉันท์ในการกล่าวสรรเสริญพระพุทธเจ้า จึงยังคงรูปแบบลักษณะเดียวกับวงขับไม้ ดังหน้าทับต่อไปนี้

หน้าทับตะโพนกราบกราน (อัตราสองชั้น)

- - -	- - - -	- - - ตุ๊บ	- พรึง-เท้ง	- - ตุ๊บติง	--ตุ๊บเพริ้ง	- - - ถะ	- ตุ๊บ - ติง

(ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2561)

บัณเฑาะว์

- - - ป๊อก	- - - ป๊อก	- - - ป๊อก	- - - ป๊อก	- - - ป๊อก	- - - ป๊อก	- - - ป๊อก	- - - ป๊อก

(ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2561)

เพลงที่ 2 เพลงเหล่าอินทรเทพ

เพลงเหล่าอินทรเทพนี้ ใช้หน้าทับตะโพนเพลงเร็ว (อัตราชั้นเดียว) แสดงความยิ่งใหญ่ สง่างามแห่งพระอินทร์ดังนี้

หน้าทับตะโพนเพลงเร็ว (อัตราชั้นเดียว)

- - - ตุ๊บ	-พรึง- พรึง	- - - ตุ๊บ	-พรึง- พรึง

(ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2561)

เพลงงที่ 3 เพลงเสพปุถุชน

เพลงเสพปุถุชนนี้เป็นการกำหนดหน้าทับขึ้นใหม่เพื่อให้สอดคล้องกับทำนองและความหมายของเพลง โดยสร้างสรรค์ขึ้นจากกระสวนทำนองมาจากฉันทลักษณ์มโนสัมมฉันท์ 10 และกำหนดให้ใช้ชื่อหน้าทับว่า “หน้าทับมโน” ด้วยการผูกสำนวนทำนองกลองตามรูปแบบความสัมพันธ์ของสำนวนหน้าทับปรบไก่ที่มีวรรคหน้าและวรรคหลังสัมพันธ์กัน โดยหน้าทับวรรคหน้าหมดวรรคที่เสียงติง และวรรคหลังหมดวรรคที่เสียงทั่งดังนี้

กระสวนใหม่จังหวะตามฉันทลักษณ์มโนสัมมฉันท์ 10

- - - x	- x - x	- - x x	- - x x

หน้าทับมโน (อัตราสองชั้น)

- - โจ๊ะจ๊ะ	- โจ๊ะ- จ๊ะ	- - โจ๊ะจ๊ะ	ติงทั่ง- ติง	- - โจ๊ะจ๊ะ	- โจ๊ะ- จ๊ะ	- - โจ๊ะจ๊ะ	ทั่งติง- ทั่ง

(ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2561)

4.3.2.2 เพลงธรรมคุณ

ตอนที่ 1 เพลงอันตา

ทำนองที่ 1 “เพลงกามสุขัลลิกานุโยค”

เพลงนี้ใช้จังหวะการไกวบัณเฑาะว์กำกับในอัตราสามชั้นดังนี้

บัณเฑาะว์

- - - -	- - - ป๊อก	- - - -	- - - ป๊อก	- - - -	- - - ป๊อก	- - - -	- - - ป๊อก

(ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2561)

ทำนองที่ 2 เพลงอัตตกิลมถานุโยค

เพลงนี้ใช้หน้าทับการลักษณะการตีท้าตะโพนกลองทัด คลุกเคล้าไปกับสำนวนและจังหวะของเพลง โดยทำนองเพลงนี้มีสำนวนการทอน การลอยจังหวะและมีความสั้นยาวของทำนองไม่เท่ากันในแต่ละประโยคดังนี้

ตะโพน-กลองทัด

สำนวนที่ 1

- - - -	-ติง-เท้ง	ตุ๊บติง-ป๊ะ	ตุ๊บติง-เท้ง	ตุ๊บติง-เท้ง	ตุ๊บติง-เท้ง	ตุ๊บเท้งติงเท้ง	ตุ๊บเท้งติง-

สำนวนที่ 2

-ตุ๊บเพิ่งเท้ง	- - ตุ๊บติง	- - - ป๊ะ	ตุ๊บติง-เท้ง	ตุ๊บติง-เท้ง	ตุ๊บติง-เท้ง	ตุ๊บเท้งติงเท้ง	ตุ๊บเท้งติง-

สำนวนที่ 3

- ตุ๊บเพิ่งเท้ง	- ตุ๊บเพิ่งเท้ง

-ต้อม -ต้อม	- - ต้อมต้อม	- ตุ้ม - ตุ้ม	- - ตุ้มตุ้ม	- ต้อม - ต้อม	- - ต้อม ต้อม	- ตุ้ม - ตุ้ม	- - ตุ้มตุ้ม

สำนวนที่ 4

- ต้อมต้อม - ตุ้มตุ้ม	- ต้อมต้อม - ตุ้มตุ้ม

สำนวนที่ 5

- ต้อม - ต้อม	ต้อมต้อมต้อมต้อม	ตุ้มตุ้มตุ้มตุ้ม	ตุ้มตุ้มตุ้มตุ้ม	ต้อมต้อมต้อมต้อม	ต้อมต้อมต้อมต้อม

(ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2561)

ตอนที่ 2 เพลงทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา

เพลงนี้ประกอบด้วย 3 ส่วนคือ ทำนองบทนำจำนวน 1 ทำนอง ทำนองเชื่อมจำนวน 1 ทำนองและทำนองทุกขนิโรธคามินีปฏิปทาประกอบด้วย ปัญญา ศีล สมาธิ แบ่งออกเป็น 8 ท่อน โดยทำนองบทนำนั้นเป็นการบรรเลงที่ไม่มีหน้าทับประกอบ เพื่อเป็นการเกริ่นทำนองก่อนเข้าสู่เพลงมรรคทั้งแปด

ส่วนทำนองเชื่อมนั้น กำหนดใช้หน้าทับตะโพนสองไม้ (อัตราสองชั้น) เพื่อให้สอดคล้องกับหน้าทับในเพลงมรรคแปด แต่ทำนองเชื่อมนี้ใช้ตะโพน เนื่องจากให้มีการเปลี่ยนอรรถรสของเสียงและเป็นทำนองเชื่อมบรรเลงสลับกับทำนองมรรคแปด รวมทั้งหน้าทับตะโพนสองไม้นี้ เป็นการตีพื้นฐาน โดยใช้สำนวนตรง ๆ ไม่มีการตกแต่งหรือตีส่าย เพื่อให้ลงจังหวะกับคำร้องดังนี้

หน้าทับตะโพนสองไม้ (อัตราสองชั้น)

- - - ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - พรึง

(ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2561)

ส่วนทำนองเพลงทุกขนิโรธคามินีปฏิปทาจำนวน 8 ท่อนนั้น เป็นการบรรเลงเคล้าไปกับคำร้อง จึงกำหนดใช้หน้าทับสองไม้ อัตราสองชั้น บรรเลงด้วยกลองแขก โดยการเลือกใช้หน้าทับสองไม้บรรเลงประกอบในเพลงนี้ยึดตามรูปแบบการใช้หน้าทับสองไม้ที่ใช้ประกอบการขับร้องละคร ซึ่งจะทำให้หน้าทับกับคำร้องลงจังหวะพอดีกัน (ภัทร คมขำ, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2561) ดังนี้

หน้าทับสองไม้ อัตราสองชั้น (กลองแขก)

- - โจ๊ะจ๊ะ	ติงติง- ติง	- - โจ๊ะจ๊ะ	ติงติง- ทั่ง	ติง - - -

(ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2561)

ตอนที่ 3 เพลงอินทร์พิณจำแลง

เพลงนี้ใช้หน้าทับปรบไก่ อัตราสองชั้น บรรเลงด้วยกลองแขก ในทำนองเที่ยวที่สองของการบรรเลง โดยการใช้หน้าทับปรบไก่ในเพลงนี้เนื่องจากสำนวนเพลงเป็นลีลาเพลงเป็นสำนวนปรบไก่ ซึ่งเห็นได้จากลูกเท่าและมีจำนวนประโยคเพลงสอดคล้องกับความยาวหน้าทับปรบไก่สองชั้นดังนี้

หน้าทับปรบไก่ อัตราสองชั้น (กลองแขก)

- ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ -จ๊ะ	- โจ๊ะ-จ๊ะ	- โจ๊ะ-จ๊ะ	- ติง- ทั่ง	- ติง- ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง- ทั่ง

(ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2561)

4.3.2.3 เพลงสังฆคุณ

ส่วนสังฆคุณนี้ ประกอบด้วยเพลงไตรสารณาจำนวน 3 ช่วงทำนอง โดยทำนองช่วงที่ 1 ไม่ใช้หน้าทับเนื่องจากเป็นส่วนเริ่มต้นของสังฆคุณ ด้วยสำนวนทำนองสรภัญญะ ส่วนทำนองช่วงที่ 2 ใช้หน้าทับตะโพนสองไม้อัตราสองชั้นดังนี้

หน้าทับตะโพนสองไม้ (อัตราสองชั้น) เพลงไตรสรณา ทำนองช่วงที่ 2

- - - ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - พรึง

(ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2561)

ส่วนทำนองช่วงที่ 3 ใช้หน้าทับตะโพน อัตราสองชั้นจำนวน 3 ครั้ง ชื่อหน้าทับไตรสรณา เป็นหน้าทับที่สร้างขึ้นใหม่ และตั้งชื่อตามที่มาของทำนองเพลง เพื่อแสดงถึงความหมายแห่งพระรัตนตรัยทั้ง 3 ประการคือ การบูชานอบน้อมต่อคุณพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ โดยหน้าทับนี้ใช้วิธีการถอดรูปแบบมาจากหน้าทับเพลงชำนาญ โดย ผู้ช่วยศาสตาจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ ได้อธิบายว่า *"การถอดการประดนจากรูปแบบมือตะโพนเพลงชำนาญเที่ยวที่ 2 ซึ่งมักปรากฏในหน้าทับเพลงเรื่องตระบองกัน การโปรยดอกไม้ โปรยข้าวตอก ย้อนเสี้ยนย้อนหนาม และเพลงหน้าพาทย์อีกหลายเพลง เช่น บาทสกุณี เป็นต้น"* (ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2561) รวมทั้ง เพลงชำนาญนั้นตามรูปแบบดุริยางคศิลป์ไทย มาจากการคำว่า "ชำนรร" ในภาษาเขมร หมายถึงการประทานพร (ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2561) แสดงถึงความยิ่งใหญ่ ความสำเร็จ ส่วนหน้าทับเพลงไตร

สรณาครึ่งหลังนั้นได้นำทำนองหน้าทับของเพลงสาธุการมาเป็นสำนวนลงจบ เพื่อเป็นการอนุโมทนาสาธุด้วยสำนวนเพลงของหน้าทับและเป็นการลงจบอย่างสมบูรณ์ดังนี้

หน้าทับตะโพนไตรสรณา 1 (ทำนองช่วงที่ 3)

ครั้งที่ 1 (พระพุทธ) ครั้งที่ 2 (พระธรรม)

- - - ตุ๊บ	- พรึง - -	-ตุ๊บ -พรึง	- - - ตุ๊บ	- - - ตุ๊บ	- พรึง - -	-ตุ๊บ -พรึง	- - - ตุ๊บ

ครั้งที่ 3 (พระสงฆ์)

- - - ตุ๊บ	- พรึง - -	-ตุ๊บ -พรึง	- - - ตุ๊บ	- - - -	- - - ตุ๊บ	- - - ถะ	- - - ตุ๊บ

ลงจบแบบสาธุการ

- - - เท่ง	- - ติงติง	-ติง - ตุ๊บ	-เพิ่ง -เท่ง	- - ตุ๊บติง	- - ตุ๊บเพิ่ง	- ถะ - -	- ตุ๊บ - ติง

(ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 1 ธันวาคม 2561)

4.3.3 การอภิปรายทำนองที่ประพันธ์ขึ้นใหม่

4.3.3.1 เพลงพุทธคุณ

เพลงที่ 1 เพลงพระผู้เป็นเจ้า

ผู้วิจัยนำเสียงจากทำนองของบทสวดนมัสการนอบน้อมพระพุทธเจ้ามาสร้างสรรค์ทำนองใหม่ เพราะการเริ่มต้นด้วยการกล่าวคำนมัสการนอบน้อมบูชาพระพุทธเจ้านั้น เป็นบทที่มักเริ่มต้นก่อนการสวดทำนองบทใด ๆ ในการรำลึกถึงพระพุทธองค์ โดยมีรายละเอียดดังนี้

ความหมายบทนมัสการนอบน้อมพระพุทธเจ้า

บทบาลี	ฉันทลักษณ์	แปลไทย (ความหมาย)
นะโม ตัสสะ	ลหุ ครุ ครุ ลหุ	ข้าพเจ้าขอนอบน้อมแด่พระผู้มีพระภาค
ภะคะวะโต	ลหุ ลหุ ลหุ ครุ	พระผู้มีพระภาคเจ้า
อะระหะโต	ลหุ ลหุ ลหุ ครุ	พระอรหันต์อันเป็นผู้ไกลจากกิเลส
สัมมา สัมพุทธัสสะ	ครุ ครุ ครุ ครุ ครุ ลหุ	สัมมาสัมพุทธเจ้าพระองค์นั้นเป็นผู้รู้ ผู้ตื่น ผู้เบิกบาน

ตารางที่ 40 ความหมายบทนมัสการนอบน้อมพระพุทธเจ้า

ที่มา: พระธรรมกวี (ลือชัย คุณวุฑฺโฒ) สัมภาษณ์วันที่ 27 มกราคม 2560

ลักษณะทำนองบทสวดนมัสการนอบน้อมพระพุทธเจ้า

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - -	- นะ - โม	- ตัส- สะ	- - - -	- - - -	- ภะ- คะ	- วะ-โต

ถอดทำนองประโยคที่ 1

- - - -	- - - -	- ล - ซ	- ฟ - ฟ	- - - -	- - - -	- ล - ซ	- ล - ซ

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - -	- อะ - ระ	- หะ - โต	- - - สัม	- มา - -	- สัม- พุท	- ธัส -สะ

ถอดทำนองประโยคที่ 2

- - - -	- - - -	- ซ - ล	- (ซ)ฟ - ซ	- - - ล	- ซ - -	- ล - ล	-(ซ)ล(ซลซ)ฟ

จากทำนองบทสวดนมัสการนอบน้อมพระพุทธเจ้านี้ ผู้วิจัยได้นำเสียงและความหมายของบทสวดมาสร้างสรรค์ทำนองขึ้นใหม่จำนวน 4 เพลงย่อย โดยผู้วิจัยได้ทำการเปรียบทำนองเพลงกับทำนองสารัตถะ เพื่อแสดงลักษณะทำนองและความสัมพันธ์ของทำนอง โดยแบ่งการวิเคราะห์ทำนองออกเป็นทีละประโยคดังนี้

เพลงที่ 1 "รำลึก"

เพลงรำลึกนี้ เป็นบทเพลงที่กล่าวแสดงความรำลึกถึงองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า โดยกำหนดใช้เสียงจากความหมายของประโยคจากบทสวดว่า "สัมมา สัมพุทธธัสสะ" ซึ่งเป็นทำนองในวรรคหลังของประโยคที่ 2 ดังนี้

ประโยคที่ 2 วรรคหลัง

- - - สัม	- มา - -	- สัม- พุท	- ธัส -สะ

ถอดทำนองประโยคที่ 2 วรรคหลัง

- - - ล	- ซ - -	- ล - ล	-(ซ)ล(ซล ซ)ฟ

เสียงสารัตถะ

- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ

จากนั้นนำเสียงสารัตถะทำนองดังกล่าวมากำหนดเป็นเสียงเริ่มต้นทำนองและเสียงตกหลักห้องที่ 8 ในแต่ละประโยคของเพลงรำลึกจำนวน 4 ประโยคหรืออาจกล่าวได้ว่า เสียงขึ้นต้นและเสียงจบประโยคนั้นเป็นเสียงเดียวกัน เพื่อแสดงความรำลึกถึงพุทธองค์ ผู้เป็นหนึ่งแห่งการค้นพบหลักทางสายกลางแห่งพุทธศาสนาดังนี้

เสียงเริ่มต้นและเสียงตกหลักประโยคที่ 1

- - - ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล
สัม	เสียง “ลา” แทนคำว่า “สัม”						สัม

เสียงเริ่มต้นและเสียงตกหลักประโยคที่ 2

- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ
มา	เสียง “ซอล” แทนคำว่า “มา”						มา

เสียงเริ่มต้นและเสียงตกหลักประโยคที่ 3

- - - ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล
สัมพุท	เสียง “ลา” แทนคำว่า “สัมพุท”						สัมพุท

เสียงเริ่มต้นและเสียงตกหลักประโยคที่ 4

- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ
ธัสสะ	เสียง “ฟา” แทนคำว่า “ธัสสะ”						ธัสสะ

เมื่อวางตำแหน่งเสียงตกหลักของทำนองแล้ว ผู้วิจัยทำการสร้างสรรค์สำนวนทำนองตามแนวคิดที่กำหนด ดังการอภิปรายทำนองทีละประโยคต่อไปนี้

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- ซ - ล	- ดํ - ล

ลูกตกหลัก

- - - ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - ล

ทำนองประโยคที่ 1 ผู้วิจัยกำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ที่มาจากคำสวดว่า “สัมมาสัมพุทธัสสะ” และสร้างทำนองที่คงเสียงตกหลักที่เสียงลาเป็นหลัก อีกทั้งยังเป็นเสียงพยางค์แรกของคำว่า “สัมมา” หมายถึง ดีหรือชอบ โดยในวรรคแรกกำหนดให้ทำนองเริ่มต้นเสียงลาในห้องที่ 2 และตกเสียงซอลในห้องที่ 4 ซึ่งมีเสียงห่างกันเป็นคู่ 2 รวมทั้งการกำหนดสำนวนทำนองห่าง ๆ เพื่อแสดงความนิ่ง ความสงบ จากนั้น ทำนองในห้องที่ 6-8 เน้นเสียงตกเสียงลาเช่นเดิม โดยทำนองในห้องที่ 7 เป็นสำนวนทิศขึ้นโดยเพิ่มเติมเสียงซอลในจังหวะยกเป็นเสียงคู่ 2 ของเสียงลา และเพิ่มเสียงโดสูงในจังหวะยกห้องที่ 8 ซึ่งเป็นเสียงคู่ 3 ของเสียงลา อยู่ในแนววิถีเสียงลงและกลับมาตกที่เสียงลา การใช้คู่เสียงในคู่ที่ 2 และคู่ที่ 3 นั้นทำให้ทำนองมีโครงสร้างเสียงที่สัมพันธ์กัน ดังนั้น เสียงสารัตถะของประโยคนี้มีเสียงหลัก ๆ อยู่ที่เสียงซอลและเสียงลาเท่านั้น โดยสำนวนดังกล่าว เป็นสำนวนที่ให้ความรู้สึกสุขุม นุ่มนวล สำรวม ดังความหมายข้างต้น

ประโยคที่ 2

- - - ซ	- - - รํ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ

ลูกตกหลัก

- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - ซ	- - - รํ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 2 กำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) โดยมีเสียงขึ้นต้นและจบประโยคที่เสียงซอล เป็นเสียงพยางค์หลังของคำว่า “สัมมา” มีความหมายเช่นเดียวกับประโยคที่ 1 และยังคงใช้ทำนองในตำแหน่งเสียงตกในทุกห้องเพลง โดยเริ่มจากทำนองห้องที่ 1 ใช้เสียงซอลซึ่งเป็นเสียงเชื่อมต่อมาจากเสียงตกประโยคที่ 1 และเป็นเสียงที่กำหนดและห่างกันเป็นคู่สอง ถัดมาห้องที่ 2-4 มีสำนวนแนววิถีเสียงลง จากเสียงเรสูงในห้องที่ 2 และเสียงโดสูงในห้องที่ 3 ซึ่งเป็นเสียงสัมพันธ์คู่ที่ 4 ของเสียงซอล จากนั้นทำนองในวรรคหลังมีสำนวนอยู่ในแนววิถีเสียงขึ้น โดยเริ่มจากเสียงโดต่ำ เร ฟาและซอล ดังนั้น ทำนองในประโยคนี้จึงมีทำนองสารัตถะอยู่ในเสียงเดียวกับทำนองสร้างสรรค์ โดยสำนวนดังกล่าวนอกจากจะให้ความสุขุม นุ่มนวล นิ่ง สงบแล้ว การกำหนดทำนองเรียงเสียงจากเสียงบนลงไปหาเสียงล่าง และจากเสียงล่างขึ้นไปหาเสียงบนนั้น สื่อถึงความหมายของคำว่า “สัมมา”

หมายถึง ดีหรือชอบ ที่ปรากฏอยู่ทั่วไปในทุกกลุ่มคนทุกระดับ ทุกชนชั้นของสังคม รวมทั้งเป็นนัยความดี ความชอบที่มนุษย์ทุกคนควรกระทำเพื่อมุ่งสู่ทางพ้นทุกข์

ประโยคที่ 3

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ดํ	- - - -	- - - ล	- ดํ - รํ	- - - ล

ลูกตกหลัก

- - - ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ดํ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล

ทำนองประโยคที่ 3 กำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) โดยมีเสียงขึ้นต้นและลงจบที่เสียงลา ซึ่งเป็นเสียงที่นำมาจากคำว่า “สัมพุท” หมายความว่า ผู้รู้พร้อม ผู้ตื่นแล้ว ผู้สว่างแล้วหรือหมายถึงผู้รู้ ผู้ตื่น ผู้เบิกบาน ดังนั้น ผู้วิจัยจึงกำหนดสำนวนอยู่ในกระสวนแนววิถีเสียงขึ้นไปทางเสียงสูงดังทำนองในวรรคแรก ขึ้นต้นเสียงในห้องที่ 2 และเชื่อมเสียงไปหาเสียงโดสูงในเสียงตกห้องที่ 4 ห่างกันเป็นเสียงคู่ 3 และทำนองในวรรคหลังห้องที่ 6 - 7 นั้น เดินสำนวนในแนววิถีเสียงขึ้นสูงไปหาเสียงโดสูงและเสียงเรสูง และกลับลงมาเสียงลาเสียงตกหลักของทำนองตามที่กำหนด ทั้งนี้ เสียงทำนองสารัตถะจึงปรากฏเสียงหลักเพียงสองเสียงคือ เสียงลาและเสียงโดสูง ดังนั้น สำนวนทำนองในประโยคนี้ สื่อความหมายถึงความสูงส่งของพุทธองค์ อันเป็นผู้ถึงพร้อมแห่งปัญญา ตรัสรู้ชอบได้โดยพระองค์เอง

ประโยคที่ 4

- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - ด	- - - ฟ

ลูกตกหลัก

- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - ด	- - - ฟ

ทำนองประโยคที่ 4 กำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) โดยให้ทำนองขึ้นต้นและลงจบที่เสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงที่มาจากคำว่า “ธัสสะ” หมายความว่า การขอบูชา ขอนอบน้อม ขอนมัสการ โดยเป็นการนอบน้อมบูชาแด่องค์พระผู้มีพระภาคเจ้า ทำนองในวรรคแรกเริ่มต้นที่เสียงฟาในห้องที่ 2 และใช้เสียงซอลในห้องที่ 4 ห่างกันเป็นคู่ 2 อยู่ในแนววิถีเสียงขึ้น ส่วนวรรคหลังเดินเสียงอยู่ในแนววิถีเสียงขึ้นเช่นกัน โดยเสียงเรในห้องที่ 6 เป็นเสียงคู่สัมพันธ์คู่ที่ 4 เชื่อมโยงทำนองจากเสียงซอลห้องที่ 4 และลงจบด้วยเสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงหลักของกลุ่มเสียงทางชวา ดังนั้น ทำนองจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงในประโยคนี้ยังคงสื่อความหมายถึงการขอนอบน้อมแด่องค์พระผู้สูงส่ง

เพลงที่ 2 “นอบน้อม”

เพลงนอบน้อมนี้ ผู้วิจัยมีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองโดยนำเสียงหลักจำนวน 3 เสียงของบทสวดนมัสการนอบน้อมพระพุทธเจ้าคือ เสียงฟา เสียงซอลและเสียงลา โดยทำนองบทสวดนอบ-น้อมนมัสการพระพุทธเจ้า ทุกวรรคนั้นจะใช้เสียงวนอยู่ภายในสามเสียงดังกล่าว ของกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ผู้วิจัยจึงใช้เสียงสามเสียงในการสร้างสรรค์ทำนองนี้ เพื่อสื่อความหมายถึงการนอบน้อมด้วย 3 สิ่งคือ การนอบน้อมด้วยกาย วาจาและใจ แด่องค์พระพุทธผู้ไกลจากกิเลสพระองค์นั้น

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - -	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - -	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล

ทำนองประโยคที่ 1 ผู้วิจัยกำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) โดยมีทำนองวรรคแรกและวรรคหลังซ้ำแบบเดียวกัน ในลักษณะเรียงเสียงแนววิถีเสียงขึ้นเพื่อสื่อความหมายหลักคือ กาย วาจา ใจ/ กาย วาจา ใจ/กาย วาจา ใจ/

ประโยคที่ 2

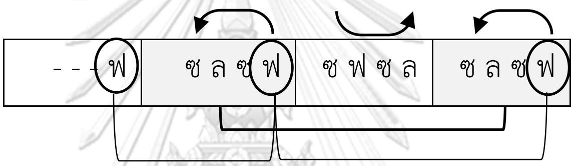
- - - -	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ	ซ ล ซ ฟ	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ซ ฟ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ฟ

ทำนองในประโยคที่ 2 กำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) โดยสำนวนวรรคแรกยังคงใช้ทำนองเดิมตามประโยคที่ 1 และสื่อความหมายเดียวกัน ส่วนวรรคหลังนั้น กำหนดให้ใช้ทำนองถี่ขึ้นในลักษณะเรียงเสียงขึ้นเรียงเสียงลงสลับกัน เพื่อเพิ่มเติมสีสันให้กับทำนองดังนี้

ลักษณะทิศทางของสำนวนวรรคหลัง



ทำนองในห้องที่ 6 - 8 เป็นการใช้เสียงเดิมตามแนวคิดที่กำหนดและใช้สำนวนเสียงคู่ในการตกแต่งทำนองคือ ซฟ/ กับ ซล/ เพียงวางสลับที่กัน จาก ซลซฟ/ เป็น ซฟซล/ อีกทั้งเสียงตกหลักของทำนองในประโยคนี้มีเสียงลาและฟาเป็นหลัก

ประโยคที่ 3

- - - ฟ	ซ ล ซ ฟ	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ซ ฟ	ซ ล ซ ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ซ ฟ	ซ ฟ ซ ล

ทำนองสารัตถะ

- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ล	- - - ล	- - - ฟ	- - - ล

ทำนองประโยคที่ 3 นี้ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) และเป็นการซ้ำทำนองจากประโยคที่ 1 วรรคหลัง โดยมีเสียงสารัตถะคือ ฟฟลฟ/ ส่วนสำนวนวรรคหลัง กำหนดให้เสียงสารัตถะมีเสียงตรงกันข้ามกับวรรคแรกคือ ลลฟล/แต่ยังคงใช้สำเนียงเสียงคู่ /ซล/ และ /ซฟ/และใช้สำนวนสลับที่กัน

หากพิจารณาในภาพรวมคือ รูปแบบสำนวนในเพลงนี้มีสำนวน ---ฟ/---ซ/---ล จำนวน 3 ครั้ง และสำนวนเก็บ ---ฟ/ซลซฟ/ซฟซล/ซลซฟ/ อีกจำนวน 3 ครั้ง โดยทั้งหมดนี้อยู่ภายใน 3 ประโยค เท่านั้น เพื่อสื่อถึงความหลากหลายของพุทธศาสนิกชนที่มีใจนอบน้อม ดังนั้น ทำนองเพลงนี้เป็นการคงแนวคิด 3 เสียงและ 3 เที่ยวเหมือนการนอบน้อม 3 ประการที่ประกอบด้วยกาย วาจา ใจ นั่นเอง

เพลงที่ 3 “กราบกราน”

ผู้วิจัยกำหนดการสร้างทำนอง โดยนำเสียงหลักของทำนองสารัตถะในทำนองต้นรากของบทสวดนมัสการนอบน้อมพระพุทธเจ้ามาจำนวน 4 เสียงตกหลักจาก 4 วรรคทำนองของบทสวด แล้วนำมาตั้งเป็นเสียงตกหลักของทำนองสร้างสรรค์จำนวน 4 ประโยคดังนี้

ทำนองบทสวดนมัสการนอบน้อมพระพุทธเจ้า

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - -	- นะ - โม	- ตัส- สะ	- - - -	- - - -	- ภะ- คะ	-วะ-โต

			1				2
- - - -	- - - -	- ล - ซ	- ฟ - ฟ	- - - -	- - - -	- ล - ซ	- ล - ซ

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - -	- อะ - ระ	- หะ - โต	- - - สัม	- มา - -	- สัม- พุท	- ธัส -สะ

			3				4
- - - -	- - - -	- ซ - ล	- (ซ)ฟ - ซ	- - - ล	- ซ - -	- ล - ล	-(ซ)ล(ซลซ)ฟ

กำหนดเสียงตกหลักของทำนองสร้างสรรค์แบ่งเป็น 4 ประโยค

ประโยคที่ 1	- - - ฟ

ประโยคที่ 2	- - - ซ

ประโยคที่ 3	- - - ซ

ประโยคที่ 4	- - - ฟ

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ฟ	- - - ร	- ด - ฟ	- - - ร	- ด - ซ	- - - ฟ	- ร - ฟ

ลูกตกหลัก

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ร	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ

ทำนองกราบกรานประโยคที่ 1 นี้ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ตามกลุ่มเสียงจากทำนองต้นราก โดยสร้างสรรค์ทำนองมุ่งไปหาเสียงตกเสียงฟา โดยทำนองในประโยคนี้ใช้การเคลื่อนที่ของเสียงและสำนวนแทนการกราบไหว้ 3 จังหวะ ดังทำนองสื่อลักษณะการกราบต่อไปนี้

ท่าการกราบ

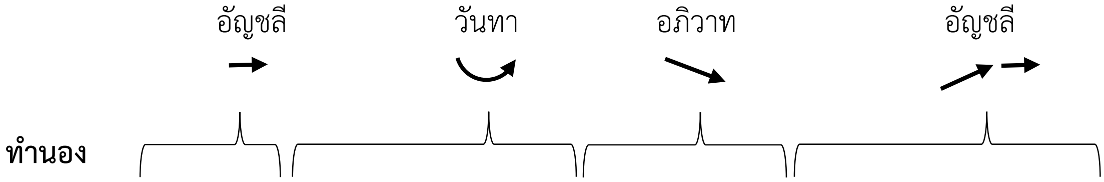


อัญชลี วันทา อภิวาท อัญชลี

ภาพที่ 195 การกราบแบบเบญจางคประดิษฐ์

ที่มา: https://yupainlove.wordpress.com สืบค้นวันที่ 1 เมษายน 2561

ทิศทางของการกราบและทิศทางของทำนอง



- - - -	- - - ฟ	- - - ร	- ด - ฟ	- - - ร	- ด - ซ	- - - ฟ	- ร - ฟ

วรรคแรกผู้วิจัยจึงกำหนดให้ใช้เสียงหลักของทำนองเป็นเสียงโครงสร้างคือเสียงฟาในตำแหน่งห้องที่ 2 และห้องที่ 4 และใช้ทำนองเริ่มต้นที่เสียงฟาในห้องที่ 2 เพื่อสื่อถึงการเตรียมพนมมืออยู่ในท่าอัญชลี จากนั้นเชื่อมเสียงไปหาเสียงเร เสียงโดและกลับมาที่เสียงฟา ในห้องที่ 4 (- - - ร/- ด - ฟ) แสดงลักษณะการโน้มศีรษะลงพร้อมยกมือจรดหว่างคิ้วในท่าวันทา จากนั้นทำนองในห้องที่ 5 - 6 (- - - ร/- ด - ซ) เริ่มที่เสียงเรและเชื่อมไปยังเสียงโดนี้ แสดงลักษณะการก้มกราบในท่าอภิวาทและสำนวนในห้องที่ 7 - 8 (- - -ฟ/- ร - ฟ) นั้น แสดงลักษณะการเงยศีรษะขึ้นจากท่าอภิวาทและกลับมาประนมมือระดับอกในท่าอัญชลี

นอกจากนี้ หากเทียบสำนวนกับทำนองสารัตถะแล้ว ในสำนวนวรรคแรกของทำนองสร้างสรรค์เริ่มต้นที่เสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงคู่สี่ของเสียงโดในทำนองสารัตถะ ส่วนสำนวนห้องที่ 3 - 4 เพิ่มเสียงโดเพียง 1 เสียงซึ่งยังคงเป็นเสียงคู่สัมพันธ์ของเสียงฟานั่นเอง ส่วนสำนวนในวรรคหลังมีเสียงตกหลักตรงกับเสียงสารัตถะและตกแต่งทำนองโดยเติมเสียงโดซึ่งเป็นเสียงสัมพันธ์คู่ที่ 5 ของเสียงตกซอลในห้องที่ 6 และเพิ่มเสียงเรเป็นเสียงสัมพันธ์คู่ที่ 3 ของเสียงตกฟาในห้องที่ 8

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - ฟ	- - - ร	- ด - ฟ	- - - -	- ร - ล	- - - ดํ	- ล - ซ

ลูกตกหลัก

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ

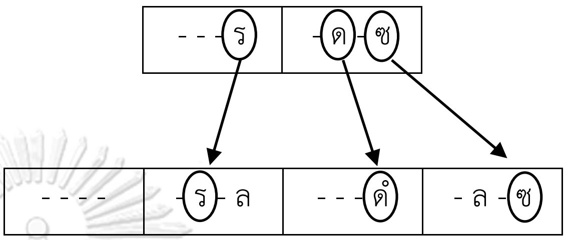
ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - -	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ

ทำนองในประโยคที่ 2 นี้ กำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) และเสียงตกหลักอยู่ที่เสียงซอล โดยในวรรคแรกยังคงซ้ำสำนวนในประโยคที่ 1 วรรคแรก ส่วนวรรคหลังนั้นเปลี่ยนสำนวนโดยขยายจากทำนองในท่าอภิวาทจากสามเสียงเป็นทำนองสามห้องเพลง โดยยังคงเสียงเริ่มต้นและเสียงตกเดิมดังนี้

ทำนองประโยคที่ 1 ห้องที่ 5-6
(ท่าอภิวาท)

ทำนองประโยคที่ 2 ห้องที่ 5-8



การขยายทำนองในวรรคหลังนี้ใช้เสียงลา ซึ่งเป็นเสียงที่อยู่ในกลุ่มเสียวชวาเดียวกันเป็นเสียงตกแต่งทำนอง และทำนองในประโยคนี้ยังคงแสดงทำนองสารัตถะในแนววิถีเสียงขึ้นวรรคแรกที่เสียง (- - - ด/- - - ร/- - - ฟ) และแนววิถีเสียงลงที่เสียง (- - - ดํ/- - - ล/- - - ซ) ดังนั้น การเคลื่อนที่ของทำนองนี้ยังคงแทนลักษณะการกราบเช่นเดียวกับประโยคที่ 1

ประโยคที่ 3

- - - -	- - - ล	- - - ดํ	- ล - ซ	- - - ร	- ด - ล	- - - ดํ	- ล - ซ

ลูกตกหลัก

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - รํ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ

สำนวนในประโยคที่ 3 กำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) อีกทั้งยังคงเสียงตกหลักที่เสียงซอลและเป็นทำนองที่ซ้ำสำนวนจากวรรคหลังของประโยคที่ 2 ดังนี้

ทำนองประโยคที่ 2 ห้องที่ 5-8	- - - -	- ร - ล	- - - ดํ	- ล - ซ
ทำนองประโยคที่ 3 ห้องที่ 1-4	- - - -	- - - ล	- - - ดํ	- ล - ซ
ทำนองประโยคที่ 3 ห้องที่ 5-8	- - - ร	- ด - ล	- - - ดํ	- ล - ซ

การซ้ำทำนองในวรรคแรกนั้น มีการตกแต่งทำนองด้วยเสียงเรต่ำในจังหวะยกซึ่งเป็นเสียงคู่ 5 ของเสียงลา ส่วนสำนวนวรรคหลังตกแต่งทำนองด้วยเสียงตกเร เสียงคู่ 5 ของเสียงลาในห้องที่ 5 และเสียงโด ซึ่งเป็นเสียงคู่ 6 ของเสียงลาในจังหวะยกห้องที่ 6 ทั้งนี้ คู่เสียงดังกล่าวเป็นเสียงที่นอกจากจะเป็นคู่สัมพันธ์แล้ว ยังเป็นเสียงในกลุ่มเสียงเดียวกันด้วย นอกจากนี้ทำนองต่อมาจะยังคงเป็นทำนองเดิมทั้ง 2 ประโยคคือทำนอง (- - - ล/- - - ดํ/- ล - ซ) และยังคงความหมายของการกราบไหว้เช่นเดิม

ประโยคที่ 4

- - - -	- - - ล	- - - ดํ	- ล - ซ	- - - ร	- ด - ซ	- - - ฟ	- ร - ฟ

ลูกตกหลัก

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ร	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ

ทำนองประโยคที่ 4 กำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) โดยในวรรคแรกเป็นการซ้ำทำนองจากวรรคแรกของประโยคที่ 3 ส่วนวรรคหลังเป็นสำนวนปิดโดยการซ้ำสำนวนทำนองของวรรคหลังในประโยคที่ 1 อีกทั้งยังคงความหมายของการกราบอย่างนอบน้อมตามแบบพุทธศาสนิกชน

เพลงที่ 4 "สักการะ"

ทำนองเพลงสักการะกำหนดนำเสียงลูกตกหลักของวรรคทำนองสารัตถะมาเป็นเสียงตกหลักของทำนองสร้างสรรค์เช่นเดียวทำนองเพลงที่ 3 ดังคำอธิบายที่กล่าวไปแล้วในเพลงที่ 3 คือ การกำหนดเสียงตกหลักห้องที่ 8 ดังนี้

กำหนดเสียงลูกตกหลักของทำนองสร้างสรรค์แบ่งเป็น 8 ประโยค

ประโยคที่ 1	- - - ฟ
ประโยคที่ 2	- - - ซ
ประโยคที่ 3	- - - ซ
ประโยคที่ 4	- - - ฟ
ประโยคที่ 5	- - - ฟ
ประโยคที่ 6	- - - ซ
ประโยคที่ 7	- - - ซ
ประโยคที่ 8	- - - ฟ

จากนั้น ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองเพื่อมุ่งไปหาเสียงตกหลักท้ายวรรค โดยทำนองเพลงสักการะนี้ มีสังคีตลักษณ์ซ้ำกันระหว่างทำนองประโยคที่ 1 - 4 กับทำนองประโยคที่ 5 - 8 ทั้งนี้ การซ้ำรูปสังคีตลักษณ์ดังกล่าว ได้ทำทางเปลี่ยนภายในทำนองและใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงเดิมของทำนองต้นรากในการสร้างสำนวนเป็นหลัก การสร้างสรรค์ทำนองมุ่งเน้นการใช้เสียงและลีลาที่สื่อความหมายของทำนองบทสวดนอบน้อมนมัสการพระพุทธเจ้า และรวมถึงการกำหนดให้ใช้รูปแบบทำนองบังคับทาง แต่มีลักษณะเสียงและสำนวนที่มีความถี่ใน 4 ประโยคแรกและ 4 ประโยคหลังใช้สำนวนเสียงตกเป็นหลัก เพื่อต้องการสื่อความหมายถึงความนอบน้อมสักการะบูชา เริ่มด้วยจิตใจที่มีสติ สงบ ในการเริ่มต้นภาวนา แสดงความเคารพบูชาถึงองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า โดยผู้วิจัยจะทำการอธิบายแบ่งออกเป็นที่ละประโยคต่อไปนี้

ประโยคที่ 1

- - - -	- ล - ด ํ	- - - ล	ด ํ ล ซ ฟ	- - ด ร	ฟ ซ - -	- ด ํ - ด ํ	- ล ซ ฟ

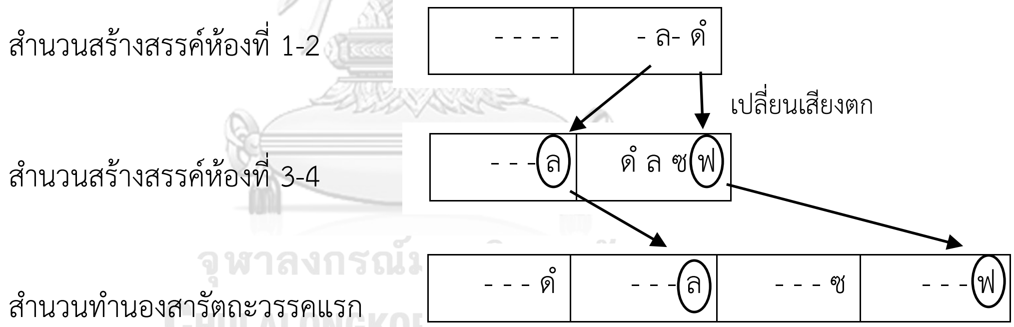
ลูกตกหลัก

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ

ทำนองสารัตถะ

- - - ด ํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ด ํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ

ทำนองประโยคที่ 1 กำหนดการใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรsx) และสร้างสรรค์จากสำนวนทำนองต้นราก โดยในวรรคแรกนั้นกำหนดให้มีทำนองสารัตถะที่ขยายความจากทำนองต้นรากคือ เสียงโด เสียงลา เสียงซอลและเสียงฟา ซึ่งเริ่มจากทำนองสร้างสรรค์ในห้องที่ 2 มีสำนวนตกที่เสียงโดสูงในสำนวน (- ล - ด ํ) แนววิถีเสียงขึ้นเป็นการแสดงถึงการน้อมเคารพต่อองค์พระพุทธเจ้า จากนั้นทำนองในห้องที่ 3 - 4 นั้น ยังคงเป็นลักษณะการย้ำสำนวนต้น โดยการเริ่มต้นเสียงลาเช่นเดียวกับทำนองในห้องที่ 2 แต่เปลี่ยนเสียงตกจากเสียงโดสูงเป็นเสียงฟาในห้องที่ 4 ซึ่งตกเสียงเป็นคู่เสียงสัมพันธ์ของเสียงโดนั่นเอง และมีทำนองอยู่ในแนววิถีเสียงลงในลักษณะที่สอดคล้องกับทำนองสารัตถะในวรรคแรก ในเสียงหลักของสารัตถะห้องที่ 2 และห้องที่ 4 โดยมีความหมายสื่อถึงคำว่า "ขอนอบน้อมบูชา" ดังนี้



ส่วนสำนวนวรรคหลังสร้างจากทำนองต้นรากที่มีเสียงสารัตถะเหมือนกับวรรคแรก โดยทำนองในห้องที่ 5 - 6 ผู้วิจัยกำหนดใช้สำนวนแนววิถีเสียงขึ้นและให้หมดเสียงที่เน้นจังหวะยก คือ ทำนอง (- - ด ร / ฟ ซ - -) เพื่อแสดงการขอยกย่องนอบน้อม พนมมือและต่อด้วยสำนวนในห้องที่ 7 (- ด ํ - ด ํ) ที่สื่อถึงสิ่งสูงสุดในการเคารพ และทำนองในห้องที่ 8 (- ล ซ ฟ) แสดงถึงสิ่งสูงสุดที่เคารพนั้นเป็นผู้มีพระคุณต่อเหล่าประชา ประหนึ่งการมาโปรดแด่มนุษย์ ผู้วิจัยจึงใช้สำนวน (- ด ํ - ด ํ / - ล ซ ฟ)

ดังนั้น ภาพที่สะท้อนจากทำนองประโยคที่ 1 นี้ แสดงถึงการขอนอบน้อมกราบไหว้บูชาพุทธองค์อันสูงส่ง ดังความหมายเดียวกับบทสวด "นะโม ตัสสะ" ที่กล่าวแล้วข้างต้น

ประโยคที่ 2

- ร - -	ล รํ ดํ ล	- ฟ - -	ซ ล ฟ ซ	- ซ - -	ฟ ซ ล ดํ	- ล - -	ด ร ฟ ซ

ลูกตกหลัก

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - ดํ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ดํ	- - - ฟ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 2 นี้ ผู้วิจัยกำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) โดยกำหนดทำนองให้เสียงหลักของวรรคแรกและวรรคหลังลงที่เสียงซอล โดยสร้างสรรค์ทำนองจากความหมายของคำว่า "ภะคะวะโต แปลว่าพระผู้มีพระภาคเจ้า" ซึ่งหมายถึง ผู้ที่มีความเจริญ มีความประเสริฐ มีสติปัญญาเป็นเลิศเหนือผู้อื่น อยู่เหนือพุทธบริษัททั้ง 4 ด้วยเพราะการดับกิเลสและอาสวะจนหมดสิ้น ผู้วิจัยจึงกำหนดทำนองในรูปแบบเดียวกัน โดยแบ่งสำนวนออกเป็น 4 ส่วนคือ ห้องที่ 1 - 2 ห้องที่ 3 - 4 ห้องที่ 5 - 6 และห้องที่ 7 - 8 ซึ่งทำนองทั้ง 4 ส่วนแบ่งออกเป็น 2 คู่ดังนี้

คู่ที่ 1

ห้องที่ 1 - 2

- ร - -	ล รํ ดํ ล

ห้องที่ 3 - 4

- ฟ - -	ซ ล ฟ ซ

คู่ที่ 2

ห้องที่ 5 - 6

- ซ - -	ฟ ซ ล ดํ

ห้องที่ 7 - 8

- ล - -	ด ร ฟ ซ

โดยสำนวนในแต่ละคู่จะมีลักษณะรูปแบบเดียวกันในการเปรียบเหมือนพุทธบริษัททั้งสี่ กล่าวคือ คู่ที่ 1 เปรียบทำนองเหมือนพุทธบริษัท 4 ขั้นอุบาสกและอุบาสิกา จัดอยู่ในชั้นฆราวาสที่มีความเลื่อมใส ส่วนคู่ที่ 2 เปรียบทำนองเหมือนพุทธบริษัทขั้นภิกษุและภิกษุณี คือชั้นบรรพชิต ซึ่งถือเป็นผู้มีศีล โดยทั้ง 2 คู่นี้เป็นกลุ่มพุทธบริษัท 4 ที่พระพุทธเจ้าทรงอยู่เหนือกว่าทั้งสิ้น จึงสังเกตได้ว่าใน

แต่ละส่วนนั้น ผู้วิจัยกำหนดใช้เสียงขึ้นต้นเสียงเร เสียงฟา เสียงซอลและเสียงลาเรียงขึ้นเป็นลำดับ และมีเสียงตกหลักเสียงซอลในทำนองห้องที่ 4 และห้องที่ 8 เป็นเสียงหลักของทำนองสารัตถะและตรงกับเสียงตกหลักที่กำหนดไว้ในประโยคที่ 2 นี้

ประโยคที่ 3

- ด ด ด	- ซ ซ ซ	- ร ร ร	- ล ล ล	- ดํ ดํ ดํ	- ร ร ร	- ฟ ฟ ฟ	- ซ ซ ซ

ลูกตกหลัก

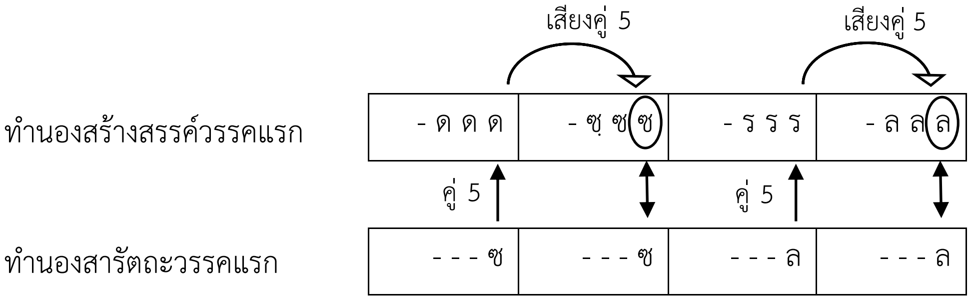
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ

ทำนองสารัตถะ

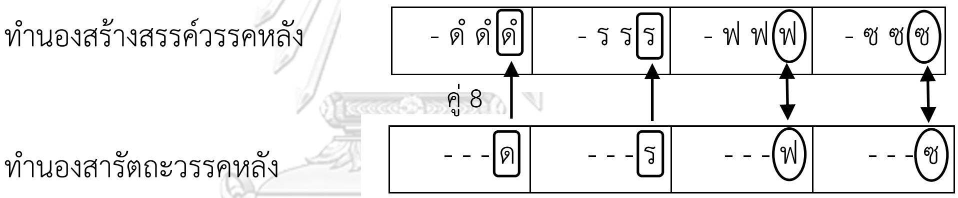
- - - ซ	- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ

ทำนองประโยคนี้กำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) และให้เสียงตกหลักอยู่ที่เสียงซอล จากนั้นสร้างสรรค์ทำนองโดยกำหนดให้มีเสียงหลักจำนวน 3 เสียงคือเสียงฟา เสียงซอลและเสียงลา โดยให้มีความหมายถึงพระอรหันต์ จากคำในบทสวดที่กล่าวว่า “อะระหะโต แปลว่า พระอรหันต์ ผู้ห่างไกลจากกิเลส” รวมทั้ง การกำหนดรูปแบบสำนวนย้ำเสียง 3 พยางค์ในแต่ละห้องเพลง เพื่อสื่อความหมายถึงการตัดกิเลส 3 ระดับในทางศาสนา ประกอบด้วย (1) วีติกกมกิเลส หมายถึงกิเลสอย่างหยาบที่ออกมาทางกายและวาจา ตัดกิเลสด้วยศีล (2) ปริยุฏฐานกิเลส หมายถึงกิเลสอย่างกลางที่มีความกลัดกลุ้มอยู่ในใจ ตัดกิเลสด้วยสมาธิ และ (3) อนุสัยกิเลส หมายถึงกิเลสอย่างละเอียดที่อยู่ติดกับจิต และมีกำลังที่ยังไม่สามารถละหรือตัดออกได้ ตัดกิเลสด้วยปัญญา

โดยทำนองสร้างสรรค์นั้นยังคงใช้กลุ่มเสียงชวา (ฟซลxดรx) เช่นเดิม ซึ่งในวรรคแรกมีสำนวนที่ยังคงเสียงตกหลักที่เสียงซอลในห้องที่ 2 และเสียงลาในห้องที่ 4 ส่วนเสียงตกในห้องที่ 1 ทำนองสร้างสรรค์ใช้เสียงโด เป็นเสียงคู่ 5 ของเสียงซอล ในขณะที่ห้องที่ 3 ใช้เสียงเร ซึ่งเป็นเสียงคู่ 5 ของเสียงลาเช่นกัน และรวมถึงการสร้างสำนวนจากห้องที่ 1 ไปหาทำนองห้องที่ 2 จากห้องที่ 3 ไปหาทำนองห้องที่ 4 เป็นเสียงคู่ 5 เช่นเดียวกัน ดังการเปรียบเทียบต่อไปนี้



ส่วนสำนวนในวรรคหลังมีทำนองสารัตถะตกที่มีลูกตกแบบเรียงในแนววิถีเสียงขึ้น ประกอบด้วยเสียงโด เสียงเร เสียงฟาและเสียงซอล ดังลักษณะทำนองข้างต้น โดยทำนองที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ยังคงเสียงตกหลักเดียวในทุกห้องเพลง มีเพียงทำนองสร้างสรรค์ห้องที่ 5 ใช้เสียงโดสูง (ดํ) ซึ่งเป็นเสียงคู่ที่ 8 ของเสียงโด (ด) ส่วนทำนองห้องที่ 6 - 8 มีลักษณะเสียงในระดับเดียวกัน ดังการเปรียบเทียบทำนองต่อไปนี้



ประโยคที่ 4

- - - -	- ดํ รํ ดํ	- ล ดํ ล	- ซ ล ซ	ดํ ดํ รํ ดํ	- ล ดํ ล	- ซ ล ซ	- ฟ ซ ฟ

ลูกตกหลัก

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ

ทำนองสารัตถะ

- - - รํ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ

ทำนองประโยคที่ 4 นี้ ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) และสร้างจากความหมายของบทสวดนอบน้อมนมัสการพระพุทธเจ้าในบทสุดท้ายคือ “สัมมา สัมพุทธัสสะ แปลว่า สัมมาสัมพุทธเจ้าพระองค์นั้นเป็นผู้รู้ ผู้ตื่น ผู้เบิกบาน” โดยกำหนดให้มีเสียงตกหลักคือเสียงฟาและกำหนดการใช้เสียง 2 เสียงในการสร้างสำนวน 3 พยางค์ใน 1 ห้อง เพื่อแสดงถึงลักษณะของความเป็น “ผู้รู้” อันหมายถึง

ผู้ที่มีสติตั้งมั่น รู้ทันการทำงานของกายและใจ ดังลักษณะเสียงซ้ำพยางค์ที่ 1 และพยางค์ที่ 3 ใน 1 ห้องเพลง เช่น (- **ดํ** รํ **ดํ**) (- **ล** ดํ **ล**) (- **ซ** ล **ซ**) เป็นต้น และใช้สำนวนนี้ตลอดทั้งประโยค

ประเด็นต่อมา หากสังเกตจะพบว่าทำนองวรรคแรกและทำนองวรรคหลังกำหนดให้มีสำนวนลักษณะเดียวกันดังนี้

ทำนองสร้างสรรค์วรรคแรก	- - - -	- ดํ รํ ดํ	- ล ดํ ล	- ซ ล ซ
ทำนองสร้างสรรค์วรรคหลัง	ดํ ดํ รํ ดํ	- ล ดํ ล	- ซ ล ซ	- ฟ ซ ฟ

สำนวนวรรคหลังนี้ผู้วิจัยกำหนดให้สื่อความหมายของความเป็น “ผู้ตื่น” อันหมายถึงผู้ที่เจริญสติจนได้สมาธิทำให้จิตตื่นตลอดเวลา ดังนั้น การย้ำสำนวนของวรรคแรกและวรรคหลังนี้แสดงถึงการรู้ภาวะสติที่เจริญอย่างต่อเนื่อง ส่วนสำนวนเสียง (- ฟ ซ ฟ) ในห้องที่ 8 นั้น เปรียบเหมือนความหมายของความเป็น “ผู้เบิกบาน” อันหมายถึงผู้ตื่นที่เจริญสมาธิจนจิตเกิดปัญญาหลุดพ้นจากกิเลส ดังนั้น การใช้เสียงที่แสดงการปิดสำนวน และเปลี่ยนเสียงลูกตกจากวรรคแรก แต่เดิมเสียงซอลเปลี่ยนเป็นเสียงฟาแทน อีกทั้งเสียงฟาเป็นเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียงทางชวานั้น แสดงถึงการเป็นอิสระจากสิ่งทั้งปวง จนเกิดเป็นความเบิกบานแห่งการเจริญธรรมะ

ประโยคที่ 5

- - - -	- - - ดํ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- ดํ - ล	- ซ - ฟ

ลูกตกหลัก

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ดํ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ฟ

ทำนองประโยคที่ 5 นี้ ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) และกำหนดเสียงตกหลักที่เสียงฟาเช่นเดียวกับประโยคที่ 1 ผู้วิจัยจึงสร้างทำนองจากทำนองสารัตถะของประโยคที่ 1 โดยทำนองสารัตถะในวรรคแรกและวรรคหลังของประโยคที่ 1 เป็นทำนองเรียงเสียงแนววิถีเสียงลงซ้ำกัน

ผู้วิจัยจึงนำ 1 วรรคทำนอง (4 ห้อง) มาขยายเป็น 1 ประโยค (8 ห้อง) ทั้งนี้ ยังคงความหมายเช่นเดียวกับประโยคที่ 1 คือ การขอนอบน้อมดังนี้

ทำนองสารัตถะประโยคที่ 1

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ

ขยายเป็นทำนองสารัตถะประโยคที่ 5

- - - -	- - - ดํ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ฟ

จากนั้น ผู้วิจัยสร้างทำนองในประโยคนี้ โดยการยังคงตามทำนองสารัตถะ แต่เติมสำนวนใน 2 ห้องสุดท้ายในลักษณะการย่อส่วนของสำนวน 8 ห้องให้เหลือเพียง 2 ห้องดังนี้

สำนวน 8 ห้อง

- - - -	- - - ดํ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ฟ

สำนวนที่เติมส่วนย่อท้ายวรรค

- - - -	- - - ดํ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- ดํ - ล	- ซ - ฟ

โดยสำนวนดังกล่าว เป็นสำนวนที่ให้ความรู้สึกนิ่ง สงบ เคารพ สง่างาม ดังความหมายของคำว่า “นะโม ตัสสะ” ที่กล่าวไว้แล้วเช่นเดียวกับประโยคที่ 1

ประโยคที่ 6

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- ซ - ล	- ดํ - ซ

ลูกตกหลัก

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 6 ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) และกำหนดให้เสียงตกหลักห้องที่ 8 อยู่ที่เสียงซอล โดยมีแนวคิดเช่นเดียวกับประโยคที่ 2 คือความหมายจาก “ภะคะวะโต แปลว่าพระผู้มีพระภาคเจ้า” ดังนั้น ผู้วิจัยสร้างทำนองในประโยคนี้ โดยการรักษาเสียงตามเสียงหลักของคำสวดอยู่ที่เสียงซอลและเสียงลามาขยายเป็น 8 ห้อง โดยวางเสียงสลับกันดังนี้

ทำนองสารัตถะประโยคที่ 6

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ

จากนั้น สร้างสรรค์ทำนองโดยเติมสำนวนใน 2 ห้องสุดท้ายในลักษณะการย่อส่วนของสำนวน 8 ห้อง ให้เหลือ 2 ห้อง ซึ่งมีรูปแบบเดียวกับทำนองในประโยคที่ 5 ดังนี้

สำนวน 8 ห้อง

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ

สำนวนที่เติมส่วนย่อท้ายวรรค

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- ล - ซ	- ล - ซ

สำหรับการเติมส่วนย่อท้ายวรรคของประโยคนี้ ผู้วิจัยได้ทำการเปลี่ยนเสียงทำนองเดิมจากเสียงลาและเสียงซอล (- ล - ซ) ให้เป็นสำนวนกลับกันเป็นเสียงซอลและเสียงลา (- ซ - ล) ในห้องเพลงที่ 7 แทน เพื่อทำให้ทำนองมีสีสันและลีลาเพิ่มขึ้นจากเดิม ซึ่งการสลับตำแหน่งเสียงดังกล่าวยังคงอยู่ภายใต้เสียงตกหลักของห้องเพลงที่ 6 ส่วนทำนองในห้องที่ 8 นั้น ผู้วิจัยปรับจากเสียงลาเป็นเสียงโดสูง ซึ่งตกเป็นเสียงคู่ 3 กลายเป็นทำนอง (- ดํ - ซ) ทำให้ทำนองมีโครงสร้างเสียงที่สัมพันธ์กันกับทำนองห้องที่ 7 ดังนี้

ทำนองเดิม

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- ล - ซ	- ล - ซ

เปลี่ยนเสียงห้องที่ 7 และ 8

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- ซ - ล	- ดํ - ซ

โดยสำนวนดังกล่าว เป็นสำนวนที่ให้ความรู้สึกสุขุม นุ่มนวล สำรวม ดังความหมายที่กล่าวไว้แล้วเช่นเดียวกับประโยคที่ 2

ประโยคที่ 7

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ฟ	- ซ - ล	- ฟ - ซ

ลูกตกหลัก

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 7 ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) โดยมีแนวคิดและความหมายเช่นเดียวกับประโยคที่ 3 ด้วยการนำเสียงในทำนองสารัตถะประโยคที่ 3 มาเป็นเสียงหลักของประโยคที่ 7 คือ เสียงซอลและเสียงลาในวรรคแรก กับเสียงฟาและเสียงซอลในวรรคหลังมาสร้างเป็นสารัตถะใหม่ดังนี้

ทำนองสารัตถะประโยคที่ 3

- - - ซ	- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ

ทำนองสารัตถะประโยคที่ 7

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ

ผู้วิจัยสร้างทำนองในประโยคนี้ โดยการคงตามทำนองสารัตถะ แต่เติมสำนวนใน 2 ห้องสุดท้ายในลักษณะการย่อส่วนของสำนวน 8 ห้องให้เหลือเพียง 2 ห้อง ซึ่งมีรูปแบบเดียวกับทำนองในประโยคที่ 5 และ 6 ดังนี้

สำนวน 8 ห้อง

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ

สำนวนที่เติมส่วนย่อท้ายวรรค

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ฟ	- ซ - ล	- ฟ - ซ

โดยสำนวนดังกล่าว เป็นสำนวนที่ให้ความรู้สึกแน่วแน่ หนักแน่น เพราะใช้เสียงที่ย้ำจากเสียง ฟา ซอล ลา และย้ำเสียงอีกครั้งในวรรคหลัง ดังความหมายที่กล่าวไว้แล้วเช่นเดียวกับประโยคที่ 3

ประโยคที่ 8

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- ดํ - ล	- ซ - ฟ

ลูกตกหลัก

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ฟ

ทำนองประโยคที่ 8 ใช้วิธีการคิดและสร้างรูปแบบเช่นเดียวกับประโยคที่ 5 - 7 และกำหนดให้เสียงตกเป็นเสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงลำดับที่ 1 (tonic) ของกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ดังนั้น ผู้วิจัยจึงสร้างสรรค์ทำนองในวรรคแรกด้วยเสียงลาคู่กับเสียงซอลในห้องเพลงที่ 2 และห้องที่ 4 ส่วนสำนวนในวรรคหลังปรากฏเสียงหลักของทำนองจำนวน 2 เสียงคือ เสียงลาและเสียงฟา ในห้องที่ 6 และ 8 อีกทั้งเป็นเสียงที่ตรงกับเสียงของคำในบทสวดคำว่า “สัมมา สัมพุทธัสสะ” อีกด้วย

จากนั้น สร้างทำนองตามรูปแบบทำนองในประโยคที่ 5 - 7 เพื่อสื่อความลักษณะความเคารพศรัทธา นิ่งและสงบ และทำการย่อส่วนทำนองจาก 8 ห้องเหลือเพียง 2 ห้องแล้วนำไปเติมในทำนองห้องที่ 7 - 8 ดังนี้

การวางตำแหน่งเสียง

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ฟ

ทำนองสร้างสรรค์ที่ย่อเสียงและเติมในห้องที่ 7 - 8

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- ล - ซ	- ล - ฟ

จากนั้นผู้วิจัยได้เปลี่ยนเสียงจากห้องที่ 7 เป็นเสียงในแนววิถีเสียงลงโดยใช้เสียงโดสูงและเสียงลา (- ดํ - ล) ซึ่งเป็นเสียงคู่ 3 ส่วนในห้องที่ 8 ใช้ทำนองเสียงซอลและเสียงฟา (- ซ - ฟ) ซึ่งเป็น

เสียงที่เชื่อมมาจากสำนวนในห้องที่ 7 เพื่อสร้างความกลมกลืนของทำนองในวรรคหน้าให้มีความสอดคล้องกันยิ่งขึ้นดังนี้

ทำนองสร้างสรรค์ที่ย่อเสียงและเติมในห้องที่ 7 - 8

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- ล - ซ	- ล - ฟ

ทำนองสร้างสรรค์ที่เปลี่ยนเสียงในห้องที่ 7 - 8

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- ดํ - ล	- ซ - ฟ

โดยสำนวนดังกล่าวเป็นสำนวนที่ให้ความรู้สึกแน่วแน่ หนักแน่น เพราะใช้เสียงที่ย้ำจากเสียงฟา ซอล ลา และย้ำเสียงอีกครั้งในวรรคหลัง ดังความหมายที่กล่าวไว้แล้วเช่นเดียวกับประโยคที่ 4 ที่แสดงถึงพระองค์เป็นผู้รู้ ผู้ตื่น ผู้เบิกบาน

เพลงที่ 5 “กราบกราน”

ซ้ำทำนองกับเพลงที่ 3 และมีความหมายเดียวกัน

เพลงที่ 2 เพลงเหล่าอินทรเทพ

ผู้วิจัยทำการสร้างสรรค์ทำนองที่กล่าวถึงพระอินทร์ตามคติตามความเชื่อแห่งศาสนาพราหมณ์และฮินดู รวมทั้งการมีคติความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาในหลายเหตุการณ์แห่งพุทธประวัติ นับได้ว่าเป็นเทพที่มีความสำคัญองค์หนึ่งในสังคมไทย ดังการอภิปรายทำนองทีละประโยคต่อไปนี้

ส่วนที่ 1

ทำนองส่วนที่ 1 นี้ มีแนวคิดการสร้างสรรค์จากลักษณะของวัชระหรือสายฟ้า อันเป็นอาวุธของพระอินทร์สมัยฤคเวทที่ได้ใช้ปราบพฤตราสูร ผู้วิจัยจึงกำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) เพื่อให้มีกลุ่มเสียงที่สอดคล้องกับเพลงที่ 1 (เพลงผู้เป็นเจ้า) ทั้งนี้ ในสำนวนทำนองได้ใช้เสียง “มี” และเสียง “ที” ซึ่งเป็นเสียงนอกกลุ่มเสียงมาตกแต่งทำนอง โดย “สายฟ้า” นั้น จากพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานให้ความหมายว่า *“แสงที่เป็นสายแวบวาบเมื่อเวลาฟ้าแลบฟ้าผ่า”*

(ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 1219) ดังนั้น ผู้วิจัยจึงกำหนดสำนวนเรียงเสียงแนววิถีเสียงลง แทนลักษณะของสายฟ้าผ่า ฟ้าร้องจากบนลงสู่พื้นจำนวน 2 ชุด โดยเรียงเสียงจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ และกำหนดให้เป็นสำนวนลูกต่อในเที่ยวที่ 2 เพื่อสื่อถึงสายฟ้าที่ทอดแนวแสงสลับกันไปมา และมีเสียงสารัตถะอยู่ที่เสียงฟา เสียงมี เสียงเรและเสียงโดเป็นหลักดังนี้

ประโยคที่ 1

- - - มํรํดํ	ทลซฟ	ซฟมร	ฟมรด	(ทลซฟ	ลซฟม	ลฟมร	ฟมรด)

ประโยคที่ 2

ซลทดํ	ทลซฟ	(ซฟมร	ฟมรด)	ทลซฟ	ลซฟม	(ลฟมร	ฟมรด)

ส่วนที่ 2

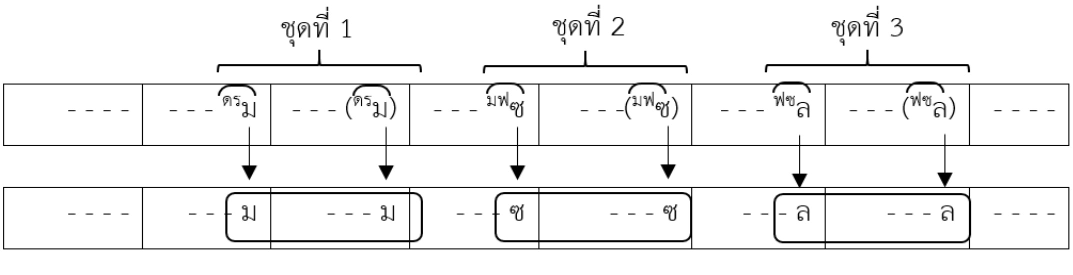
ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ดรม	- - -(ดรม)	- - - มฟซ	- - -(มฟซ)	- - - ฟซล	- - -(ฟซล)	- - - -

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ม	- - - ม	- - - ซ	- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- - - -

ทำนองส่วนที่ 2 ประโยคที่ 1 ยังคงใช้แนวคิดการสร้างสรรค์จากลักษณะการทอดสายของสายฟ้าและใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) เช่นเดิม โดยผู้วิจัยกำหนดสำนวนการสะบัดเสียงแนววิถีเสียงขึ้น แทนลักษณะของสายฟ้าที่ทอดสายแวบวาบเป็นแนวจำนวน 3 ชุด เรียงเสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง และกำหนดให้เป็นสำนวนลูกล้อที่สื่อถึงสายฟ้าที่มีการทอดสายสามช่วงอย่างต่อเนื่องโดยมีเสียงสารัตถะอยู่ที่เสียงมี เสียงซอลและเสียงลาเป็นหลักดังนี้



ประโยคที่ 2

- - - ดํ	- ล ดํ -	- ล ซ -	- ฟ ซ -	- - - ดํ	- ล ดํ -	- ล ซ -	- ฟ ซ -

ทำนองสารัตถะ

- - - ดํ	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 2 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ต่อเนื่องจากความหมายของวัชระ อาวุธของพระอินทร์ที่ใช้ปราบพฤตราสูร ซึ่งเป็นอสูรแห่งความแห้งแล้ง ตามเรื่องราวความเชื่อกล่าวว่าหลังจากที่พระอินทร์กำจัดอสูรตนนั้นแล้ว สายน้ำ สายฝนก็หลั่งไหลทำให้โลกเกิดความอุดมสมบูรณ์ พระอินทร์จึงเป็นเทพแห่งสวรรค์และสายฝน ผู้วิจัยจึงกำหนดให้สำนวนทำนองเริ่มต้นที่เสียงโดสูงในห้องที่ 1 จากนั้นในห้องถัดไปใช้สำนวนจังหวะยกเดินสำนวนสู่เสียงต่ำในแนววิถีเสียงลง เพื่อให้มีลักษณะเหมือนเสียงหยดน้ำฝนที่ตกกระทบสู่พื้นดิน โดยทำนองทั้งวรรคแรกและวรรคหลังนี้เป็นการซ้ำทำนองและยังคงใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) มีทำนองสารัตถะอยู่ที่เสียงโดสูงและเสียงซอลเป็นหลัก

ประโยคที่ 3

- - - รํ	- ท รํ -	- ท ล -	- ซ ล -	- - - รํ	- ท รํ -	- ท ล -	- ซ ล -

ทำนองสารัตถะ

- - - รํ	- - - รํ	- - - ล	- - - ล	- - - รํ	- - - รํ	- - - ล	- - - ล

ทำนองประโยคที่ 3 ยังคงสืบเนื่องความหมายของเสียงหยดฝนเช่นเดียวกับทำนองในประโยคที่ 2 ดังที่อธิบายแล้วนั้น ผู้วิจัยทำการเปลี่ยนเฉพาะกลุ่มเสียงจากเดิมกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) เป็นกลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงต่ำสุด เพื่อสื่อความหมายถึงอานุภาพของพระอินทร์ที่ทำให้เกิดฝนกระจายความชุ่มชื้นทั่วพื้นโลก โดยลักษณะสำนวนต่าง ๆ ยังคงอยู่ในกระสวนเดียวกับทำนองประโยคที่ 2 และมีเสียงสารัตถะอยู่ที่เสียงเรสูงและเสียงลาเป็นหลัก

ประโยคที่ 4

- - - [ดร]ม	- - - [มฟ]ซ	- - - [ฟซ]ล	- ซ - ล	- - - [ลท]ดํ	- - - [ทล]ซ	- - - [ลซ]ฟ	- ม - ฟ

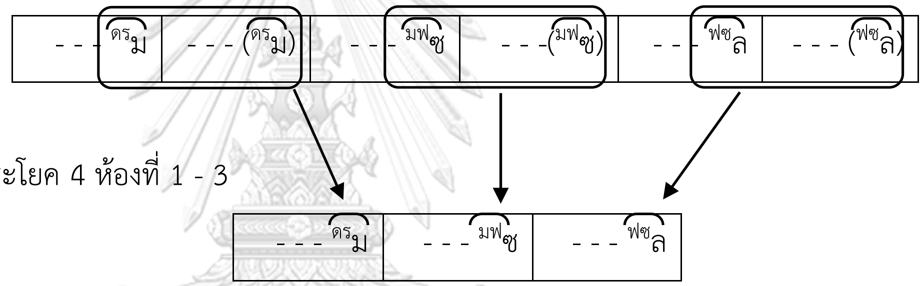
ทำนองสารัตถะ

- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ

ทำนองประโยคที่ 4 มีแนวคิดจากสายฟ้าเช่นเดิมแต่ปรับสำนวนให้มีจังหวะที่กระชับขึ้นจากทำนองประโยคที่ 1 ที่เป็นสำนวนสะบัดตลอดทำนองจำนวน 6 ห้องเพลง นำมาย่อลงเหลือเพียง 3 ห้องเพลง และมีทำนองสารัตถะในแนววิถีเสียงขึ้นประกอบด้วยเสียงมี เสียงฟา เสียงซอลและเสียงลา ดังนี้

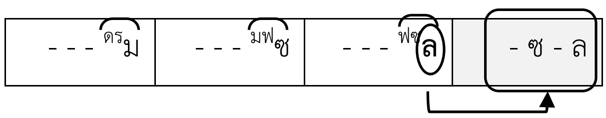
ทำนองประโยค 1 ห้องที่ 2 - 7

ทำนองประโยค 4 ห้องที่ 1 - 3



จากนั้นทำการลงสำนวนปิดวรรคด้วยเสียงเดียวกับเสียงตกของสำนวนสะบัดในห้องก่อนหน้า โดยในวรรคแรกนี้เสียงลูกตกของสะบัดในห้องที่ 3 เป็นลูกตกเสียงลา ผู้วิจัยจึงกำหนดสำนวนปิดวรรคด้วยการย้ำเสียง (- ซ - ล) เป็นสำนวนในแนววิถีเสียงขึ้นดังนี้

ทำนองวรรคแรก



ในขณะที่สำนวนวรรคหลังนั้นมีรูปแบบเดียวกับวรรคแรก แต่เปลี่ยนเสียงสะบัดให้อยู่ในเสียงสูง เป็นสำนวนแนววิถีเสียงลง โดยที่ยังคงใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ร่วมกับการใช้เสียงนอกกลุ่มเสียงคือ เสียงมีและเสียงทีเพื่อทำการตกแต่งทำนอง อีกทั้งการลงสำนวนปิดวรรคด้วยเสียงตกฟาซึ่งถือเป็นเสียงหลักของกลุ่มเสียงดังนี้

ทำนองวรรคหลัง

- - -[ลท]ด๋	- - -[ทล]ซ	- - -[ลซ]ฟ	- ม - ฟ

ประโยคที่ 5

- - -[ดร]ม	- - -[มฟ]ซ	- - -[ฟซ]ล	- ซ - ล	- - -[ลท]ด๋	- - -[ทล]ซ	- - -[ลซ]ฟ	- ม - ฟ

ทำนองสารัตถะ

- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ด๋	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ

ทำนองประโยคที่ 5 เป็นการซ้ำทำนองกับประโยคที่ 4

ประโยคที่ 6

- [ฟซ]ลซฟ	ซลซฟ	(- - ฟ ฟ)	(- - ด ด)	- [ลซ]ฟซล	ซ ฟ - ซ	(- - ฟ ฟ)	(- - ด๋ ด๋)

ทำนองสารัตถะ

- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ด	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ด๋

ทำนองประโยคที่ 6 มีแนวคิดจากเรื่องราวพระอินทร์ที่นอกจากจะเป็นหัวหน้าเหล่าเทพแล้ว ตามคติทางพุทธศาสนา พระอินทร์ยังทรงเป็นผู้ดูแลทุกข์สุขของมนุษย์ด้วย ด้วยท่านมีอำนาจจิตเหนือธรรมชาติ เช่น มีฤทธิ์ (มีอำนาจที่จะทำในสิ่งเหนือธรรมชาติ) ทิพพโสต (หูทิพย์) ปรจิตตวิชชา (อ่านใจผู้อื่นได้) บุพเพนุวาสานุสติญาณ (ระลึกชาติได้) และทิพพจักขุ (ตาทิพย์) จึงทำให้พระอินทร์ได้ล่วงรู้ถึงความเดือดร้อนของคนดีที่กำลังตกทุกข์ได้ยาก ดังนั้น ตามคติพุทธศาสนาพระอินทร์จึงมีหน้าที่สำคัญในการช่วยเหลือคนดีให้พ้นอุปสรรค ทำนองในประโยคนี้จึงสื่อความหมายถึงการประทานพรและปัดเป่าอุปสรรคให้กับมนุษย์ผู้กระทำดีทั่วไปได้อย่างทันท่วงที โดยกำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลx ดรx) และเริ่มต้นทำนองด้วยการสะบัดเสียงที่แสดงถึงความแข็งแกร่ง รวดเร็วของพระอินทร์ในการรับรู้ถึงปัญหา และซ้ำทำนองอีกครั้งในห้องที่ 2 จากนั้นในห้องที่ 3 - 4 เป็นการย้ำเสียงฟาและเสียงโดต่ำ ซึ่งเป็นเสียงหลักของสารัตถะในวรรคแรก รวมทั้งมีสำนวนแนววิถีเสียงลง ส่วนวรรคหลัง

ยังคงใช้รูปแบบทำนองเหมือนวรรคแรก แต่มีสำนวนในแนววิถีเสียงขึ้นไปหาเสียงสูง โดยมีการเปลี่ยนเสียงตกในห้องที่ 5 เสียงสะบัดจาก ([ฟซ]ลซฟ) เป็น ([ลซ]ฟซล) และตกเสียงลา ส่วนห้องที่ 6 ดำเนินสำนวนตกที่เสียงซอล เพื่อเชื่อมเสียงไปสู่เสียงฟาและเสียงโดในสำนวนปิดวรรค ซึ่งเสียงโดปิดวรรคนี้กำหนดให้ตกที่เสียงโดสูง เพื่อสื่อถึงการช่วยเหลือของพระอินทร์กับมนุษย์ทุกระดับไม่ว่าจะเป็นระดับล่าง (แทนด้วยเสียงโดต่ำ) ระดับกลาง (แทนด้วยเสียงซอล) ระดับสูง (แทนด้วยเสียงโดสูง) ก็ตาม

ประโยคที่ 7

- [ฟซ]ลซฟ	ซลซฟ	(- - ฟ ฟ)	(- - ซ ซ)	- [ฟซ]ลซฟ	ซลซดํ	(- - ซ ซ)	(- - ฟ ฟ)

ทำนองสารัตถะ

- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ

ทำนองประโยคที่ 7 เป็นการซ้ำทำนองประโยคที่ 6 โดยยังคงใช้กลุ่มเสียง แนวคิดและความหมายเช่นเดียวกัน แต่มีการปรับสำนวนลูกขัด ทำนองของเครื่องตามดังเช่นในวรรคแรก ทำนองเครื่องตามเปลี่ยนจากลูกตกเสียงโดต่ำเป็นลูกตกเสียงซอล จากนั้นในวรรคหลังทำนองห้องที่ 6 เปลี่ยนเสียงลูกตกจากเสียงฟาเป็นเสียงโดสูง และปิดสำนวนด้วยการย้ำเสียงซอลและเสียงฟา ทั้งนี้เมื่อเทียบกับทำนองสารัตถะแล้ว จะพบว่าทำนองสารัตถะมีสำนวนแนววิถีเสียงลงจากเสียงโดสูง ลงไปหาเสียงฟา โดยที่มีลูกตกเปลี่ยนเสียงจากทำนองสารัตถะเสียงโดสูง (ดํ) เป็นเสียงฟา (ฟ) ในห้องที่ 5 ซึ่งเป็นเสียงคู่ห้าของเสียงโดและเปลี่ยนเป็นเสียงคู่ที่ 3 ในห้องที่ 6

ประโยคที่ 8

- - - [ฟซ]ล	- - - [ฟซ]ล	(- ดํ - ซ	- ด - ซ)	- - - [ฟซ]ล	- - - [ฟซ]ล	(- ดํ - ฟ	- ด - ฟ)

ทำนองสารัตถะ

- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- - - ฟ	- - - ฟ

ทำนองประโยคที่ 8 ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) เป็นทำนองลูกขัด โดยที่รูปแบบทำนองซ้ำกันทั้งสองวรรคแต่มีการเปลี่ยนเสียงตกห้องที่ 3 - 4 จากเสียงซอลเป็นเสียงฟาในห้องที่ 7 - 8 ทั้งนี้เพื่อให้เสียงตกหลักของประโยคตกที่เสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงหลักของกลุ่มเสียงและเป็นการลงจบอย่างสมบูรณ์ดังนี้

ทำนองวรรคแรก

- - - ฟซล	- - - ฟซล	(- ดํ - ซ	- ด - ซ)

ทำนองวรรคหลัง

- - - ฟซล	- - - ฟซล	(- ดํ - ฟ	- ด - ฟ)

โดยทำนองนี้ยังคงสื่อความหมายของความช่วยเหลือ เอื้ออาทรของพระอินทร์ที่มีต่อมนุษย์อย่างต่อเนื่อง

ประโยคที่ 9

- ฟซล	ซฟซล	ซลดํซ	(- - ซ ซ)	- ฟซล	ซฟซล	ซลดํฟ	(- - ฟ ฟ)

ทำนองสารัตถะ

- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- - - ฟ	- - - ฟ

ทำนองประโยคที่ 9 มีแนวคิดในการนำรูปแบบทำนองประโยคที่ 8 มาเป็นฐานการแปรและสร้างสรรค์ กำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) โดยทำนองในห้องแรกของแต่ละวรรคนั้นปรับจากสำนวนในประโยคที่ 8 โดยปรับจากทำนองสะบัด (- - - ฟซล) ให้เป็นทำนองธรรมดา 3 พยางค์ (- ฟซล) จากนั้นในห้องที่ 2 ของแต่ละวรรคปรับจากทำนองสะบัด (- - - ฟซล) ให้เป็นทำนองเก็บ 4 พยางค์โดยการเติมเสียงซอลในพยางค์แรก (**ซ**ฟซล) ส่วนทำนองในห้องที่ 3 เปลี่ยนจากสำนวน 2 พยางค์ (- ดํ - ซ) ให้เป็นทำนองเก็บโดยยังคงเสียงลูกตกและทำนองเดิมไว้ (ซล**ดํซ**) เช่นเดียวกันทำนองในห้องที่ 7 เปลี่ยนจาก (- ดํ - ฟ) ให้เป็นสำนวน (ซล**ดํฟ**) และในห้องสุดท้ายของแต่ละวรรค

เป็นการย้ำเสียงตก โดยในวรรคแรกตกเสียงซอลและวรรคหลังตกที่เสียงฟา สำนวนประโยคนี้มีทำนองสารัตถะเสียงหลักอยู่ที่เสียงลา เสียงซอลและเสียงฟาเป็นคู่กันดังนี้

ทำนองสารัตถะมีเสียงลูกตกเป็นห้องคู่

	คู่ที่ 1		คู่ที่ 2		คู่ที่ 3		คู่ที่ 4	
	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- - - ฟ	- - - ฟ

ลักษณะการปรับสำนวนระหว่างทำนองประโยคที่ 8 และประโยคที่ 9

ประโยคที่ 8 วรรคแรก

- - - [ฟซ]ล	- - - [ฟซ]ล	(- ดํ - ซ	- ด - ซ)

ประโยคที่ 9 วรรคแรก

- **ฟ ซ ล**	ซ **ฟ ซ ล**	ซ ล **ดํ ซ**	(- - **ซ ซ**)

ประโยคที่ 8 วรรคหลัง

- - - [ฟซ]ล	- - - [ฟซ]ล	(- ดํ - ฟ	- ด - ฟ)

ประโยคที่ 9 วรรคหลัง

- **ฟ ซ ล**	ซ **ฟ ซ ล**	ซ ล **ดํ ฟ**	(- - ฟ ฟ)

จากทำนองตั้งแต่ประโยคที่ 6 ถึงประโยคที่ 9 นี้ รวมเป็นจำนวน 4 ประโยค ผู้วิจัยกำหนดการสร้างสรรค์โดยมีโครงสร้างทำนองที่มีการแบ่งทำนองระหว่างเครื่องนำและเครื่องตาม กลุ่มเสียงที่ใช้และรูปแบบการแปรทางอยู่ในลักษณะเดียวกัน ทั้งนี้ เพื่อสื่อความหมายถึงการปฏิบัติอย่างต่อเนื่องของพระอินทร์ ในการเป็นผู้ที่มีจิตสาธารณะ จิตอาสา กระทำความดี เป็นองค์เทพแบบอย่างแห่งการปฏิบัติตนที่ดีต่อมนุษย์ โดยที่มนุษย์สามารถนำเอาแนวทางในการดำเนินชีวิตมาปฏิบัติ เพื่อความสุข ความเจริญต่อตนเองและสังคม ที่จะช่วยให้เกิดสุขได้อย่างแท้จริง อันเปรียบได้กับวัตรปฏิบัติ 7 หรือธรรมะของพระอินทร์ตามคติพุทธศาสนาที่กล่าวไว้ว่า

ธรรมะของพระอินทร์

1. อุปการะเลี้ยงดูบิดามารดาตลอดอายุขัยของท่าน

2. มีความประพฤติสุภาพอ่อนน้อมถ่อมตน ทั้งกับบุคคลผู้มีพระคุณ และบุคคลทั่วไป

3. มีสัจจะความจริงใจ รวมถึงความซื่อสัตย์สุจริต

4. พูดจาสุภาพ รวมทั้งการมีจิตใจที่งดงามด้วย

5. ไม่ตระหนี่ขี้เหนียว ยินดีในการทำบุญทำทาน

6. พูดคำสัตย์ ไม่พูดส่อเสียดกล่าวร้าย

7. ให้อภัย ไม่อาฆาต ไม่มีความโกรธ หรือถ้าจะโกรธก็สามารถระงับ ความโกรธได้ทันที (ศานติ ภักดีคำ, 2556: ค)

ประโยคที่ 10

- - - ซ	- ล - -	- ดํ - -	ฟ - - -	- ฟ ซ ล	- ซ - -	- ดํ - ล	ซ ฟ - -

ทำนองสารัตถะ

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ

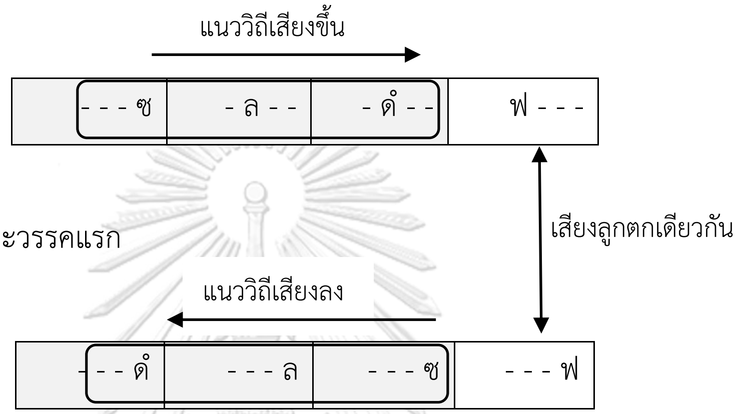
ทำนองประโยคที่ 10 มีแนวคิดการสร้างสรรค์จากเรื่องราวพระอินทร์ที่มีความเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา ในขณะที่พระพุทธเจ้าเกิดข้อปริวิตกแห่งการปฏิบัติในการค้นหาคำตอบหนทางแห่งทางหลุดพ้น จนเกิดเป็นคำถามต่าง ๆ มากมายว่าจะทำอย่างไรจึงจะหลุดพ้นจากความทุกข์เหล่านั้นได้ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงสร้างสรรค์ทำนองประโยคนี้ในลักษณะการกำหนดสำนวนในจังหวะยกเป็นหลัก ประหนึ่งเหมือนการตั้งคำถามหรือการเกิดคำถามขึ้นในพระองค์ กำหนดให้ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซล xdsx) โดยทำนองวรรคแรก ขึ้นต้นที่เสียงซอลในจังหวะตก ซึ่งเป็นเสียงสัมพันธ์คู่ที่ 4 (คู่ ซ - ดํ) ของทำนองสารัตถะ ส่วนสำนวนห้องที่ 2 - 4 นั้นอยู่ในสำนวนจังหวะยกและสำนวนจังหวะย้อย แสดงการยักเยื้อง ลังเล สงสัยดังนี้

การกำหนดแนวคิดจังหวะของทำนอง

- - - ซ	- ล - -	- ดํ - -	ฟ - - -
จังหวะตก	จังหวะยก	จังหวะยก	ย้อยจังหวะ

นอกจากนี้ เมื่อเทียบสำนวนทำนองสร้างสรรค์กับทำนองสารัตถะพบว่า สำนวนทั้งสองอยู่ในสำนวนแนววิถีเสียงลงจากเสียงสูงสู่เสียงต่ำ และมีกระสวนทำนองขึ้น-ลงที่สวนทางกันระหว่างสำนวนสร้างสรรค์วรรคแรกที่ประกอบด้วยเสียงซอล เสียงลาและเสียงโด กับทำนองสารัตถะที่ประกอบด้วยเสียงโด เสียงลาและเสียงซอล โดยที่ทั้งสองวรรคมีเสียงตกปิดวรรคในเสียงฟาเช่นเดียวกันดังนี้

ทำนองวรรคแรก



ส่วนสำนวนวรรคหลัง ทำนองห้องที่ 5 ทำเป็นสำนวน 3 พยางค์ (- ฟซล) และทำนองห้องที่ 7 ทำเป็นสำนวน 2 พยางค์ (- ดํ - ล) ในจังหวะตกปกติ ส่วนทำนองห้องที่ 6 (- ซ - -) และห้องที่ 8 (ซ ฟ - -) นั้น ทำเป็นสำนวนที่ตกเสียงในจังหวะยก เพื่อแสดงอาการยักเยื้องของจังหวะดังนี้

ทำนองวรรคหลัง

- ฟ ซ **ล**	- **ซ** - -	- ดํ - **ล**	ซ **ฟ** - -
จังหวะตก	จังหวะยก	จังหวะตก	จังหวะยก

โดยมีสำนวนทำนองในแนววิถีเสียงลงและมีเสียงลูกตกตรงกับทำนองสารัตถะอยู่ในเสียง (- - -ล/- - - ซ/- - - ล/- - - ฟ) อีกทั้งยังคงความหมายแห่งการตั้งคำถามตามแนวคิดการสร้างทำนองในประโยคนี้

ประโยคที่ 11

- - - ซ	- ล ล -	- - ดํ ล	ซ ซ - -	- - - -	- - - ดํ	ล ล ล ซ	ซ ม ม ร

ทำนองสารัตถะ

- - - ซ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ร

ทำนองประโยคที่ 11 มีแนวคิดเช่นเดียวกับประโยคที่ 10 โดยที่สำนวนวรรคแรกยังคงใช้สำนวนจังหวะยักเยื้อง กระตุก ในทำนองห้องที่ 2 - 4 แสดงถึงสำนวนการถามและมีกระสวนทำนองสารัตถะในแนววิถีเสียงลงอยู่ในกลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงคู่ที่สี่ของกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรsx) จึงทำให้ทำนองมีเสียงที่สอดคล้องกันทั้งประโยค โดยเสียงซอลจังหวะตกห้องที่ 1 นั้น เป็นการขึ้นต้นทำนองด้วยเสียงที่เป็นคู่สัมพันธ์คู่ที่ 5 ของเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงตกหลักในทำนองสารัตถะ ส่วนเสียงตกในห้องที่ 2 คือเสียงลาเป็นเสียงคู่สัมพันธ์คู่ที่ 3 ของเสียงโดสูงในทำนองสารัตถะ ในขณะที่เสียงลูกตกห้องที่ 3 - 4 เป็นเสียงเดียวกับทำนองสารัตถะคือ เสียงลาและเสียงซอล

ส่วนสำนวนวรรคหลังเว้นว่างในห้องที่ 5 และเริ่มต้นทำนองในห้องที่ 6 - 8 ด้วยกลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) ตลอดวรรค และทำสำนวนให้มีจังหวะปกติในทุกห้อง ด้วยสำนวนย้ำเสียงจากเสียงโดสูงและไล่เสียงลงมาจนถึงเสียงลาต่ำ ซึ่งเสียงลาต่ำนั้นจะปรากฏในทำนองประโยคที่ 12 วรรคแรก ดังนั้น ระดับเสียงสูงนั้นเปรียบเหมือนการปฏิบัติที่ตึงเกินไป ส่วนเสียงต่ำนั้นเปรียบเหมือนการปฏิบัติที่หย่อนเกินไป อีกทั้ง ลักษณะสำนวนในห้องที่ 6 - 8 ประโยคที่ 11 และ ห้องที่ 2 - 4 ประโยคที่ 12 นั้น มีการย้ำเสียงด้วยจำนวนโน้ตไม่เท่ากันในแต่ละการเคลื่อนที่ของทำนองดังนี้

ทำนองวรรคหลังประโยคที่ 11

- - - -	- - - ดํ	ล ล ล ซ	ซ ม ม ร
	1	3 2	2 1

ทำนองวรรคแรกประโยคที่ 12

- - - -	- ม ร ม	ร ม ร ด	- - ลฺ ล
	1 1 1	1 1 1 1	2

ดังนั้น การแสดงจำนวนเสียงที่ไม่เท่ากันระหว่างหมายเลข 1 2 และ 3 นั้น ยังหมายถึงความผันแปร ความไม่แน่นอน อันเป็นนัยที่จะสื่อว่าทางแห่งการพ้นทุกข์นั้นต้องการความแน่วแน่และตั้งมั่นในทางปฏิบัตินั่นเอง

ประโยคที่ 12

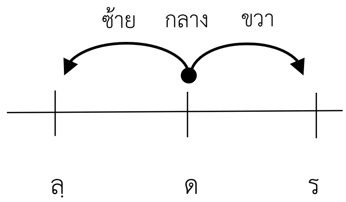
- - - -	- ม ร ม	ร ม ร ด	- - ลฺ ลฺ	- - - -	ด ด ด ลฺ	ด ด ด ร	- - ด ด

ทำนองสารัตถะ

- - - ม	- - - ร	- - - ด	- - - ลฺ	- - - ด	- - - ร	- - - ด	- - - ด

ทำนองประโยคที่ 12 วรรคแรกได้กล่าวอธิบายไปแล้วก่อนหน้านี้เพราะเป็นสำนวนที่ต่อเนื่องจากประโยคที่ 11 โดยทำนองนี้ยังคงใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) ส่วนสำนวนวรรคหลังมีสำนวนที่ใช้เสียง 3 เสียงคือ เสียงลาต่ำ เสียงโดและเสียงเร มีกระสวนตรงกับทำนองสารัตถะคือ (- - -ด/- - - ร/- - - ด/- - - ด) เป็นลักษณะการยืนเสียงโดเป็นหลัก โดยทำนองสร้างสรรค์ (ดดดลฺ/ดดดร/- - ด ด) นั้น ทำกระสวนยืนเสียงที่เสียงโด และกำหนดให้เป็นเสียงศูนย์กลาง ส่วนเสียงลาต่ำทางซ้ายหรือทางหย่อน ในขณะที่เสียงเรนั้นเปรียบเหมือนทางขวาหรือทางตึง เพราะผู้วิจัยต้องการสื่อความหมายว่าการปฏิบัติทางสายกลางต้องไม่เอียงซ้าย ไม่เอียงขวา ไม่ไปทางหย่อนและไม่ไปทางตึง อันจะเป็นส่วนที่แสดงจุดยืนที่พอดีให้เกิดความเข้าใจในหลักธรรมแห่งทางสายกลาง

แสดงวิถีการเคลื่อนที่เสียง



ประโยคที่ 13

- - - ซ	- ล - -	- ดํ - -	ฟ - - -	- ฟ ซ ล	- ซ - -	- ดํ - ล	ซ ฟ - -

ทำนองสารัตถะ

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ

ประโยคที่ 14

- - - ซ	- ล - -	- ดํ - -	ฟ - - -	- ฟ ซ ล	- ซ - -	- ดํ - ล	ซ ฟ - -

ทำนองสารัตถะ

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ

ทำนองประโยคที่ 13-14 เป็นการซ้ำทำนองกับประโยคที่ 10 เนื่องจากเป็น 2 ประโยคท้ายของเพลงเหล่าอินทรเทพ ผู้วิจัยจึงกำหนดให้ซ้ำทำนองเพื่อแสดงความหมายของการมีความเกี่ยวข้องของพระอินทร์กับเหตุการณ์นิมิตดีดพิณสามสายดังที่อธิบายแล้วในประโยคที่ 10

เพลงที่ 3 เพลงเสพปุถุชน

แนวคิดการสร้างสรรค์ทำนอง "เสพปุถุชน" สื่อความหมายถึงความเป็นมนุษย์นั้นมีหลากหลายรูปแบบ ตามปัจจัยที่แตกต่างกัน เช่น การกำเนิดที่ต่างกัน จิตใจที่ต่างกัน วรรณะ สิ่งแวดล้อม การอบรมสั่งสอน การเลี้ยงดูและอื่น ๆ ที่ต่างกัน แต่ทั้งนี้ มนุษย์ผู้เป็นชาวพุทธ ควรถือปฏิบัติและถือเป็นหน้าที่สำคัญยิ่งที่พึงกระทำ คือ พึงมีการประกอบการบูชาทั้งอามิสบูชาและปฏิบัติบูชา โดยเฉพาะการปฏิบัติบูชาอันประกอบด้วย ศีล สมาธิ ปัญญา จึงจะได้ชื่อว่ามีความรำลึกบูชาในคุณแห่งพุทธองค์อย่างยิ่ง รวมถึงการเดินตามรอยแห่งหนทางอริยสัจสี่เพื่อความพ้นทุกข์ อันเป็นหนทางแห่งอริยะหรืออารยะที่หมายถึงคนที่ประเสริฐ คนที่เจริญ อันเป็นความจริงของพระอริยะหรือความจริงที่พระอริยะตรัสรู้หรือความจริงอย่างประเสริฐ

ดังนั้น การสร้างสรรค์นี้ ผู้วิจัยได้นำเสียงและรูปแบบจังหวะของคำสั้นยาวในบทประพันธ์ "เสพปุถุชน" ตามฉันทลักษณ์ "มโนสัมมฉันท์ 10" จำนวน 5 บท ที่มีรูปแบบโครงสร้างฉันทลักษณ์กำหนดไว้ว่า พยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 1 ต้องสัมผัสกับพยางค์ที่ 2 ของวรรคที่ 2 และพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ต้องสัมผัสกับพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 3 และพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 4 ต้องสัมผัสกับพยางค์สุดท้ายของวรรคที่ 2 ในบทถัดไปดังแผนภูมิต่อไปนี้

ลหุ ลหุ ลหุ ครุ ลหุ ครุ   ลหุ ครุ ลหุ ครุ
ลหุ ลหุ ลหุ ครุ ลหุ ครุ   ลหุ ครุ ลหุ ครุ

โดยในแต่ละบาทมีการแบ่งจังหวะการอ่านฉันท์ คือ จังหวะวรรคหน้าชุดละ 3 พยางค์ วรรคหลังชุดละ 2 พยางค์ดังนี้

ลหุ ลหุ ลหุ / ครุ ลหุ ครุ ลหุ ครุ / ลหุ ครุ

ลหุ ลหุ ลหุ / ครุ ลหุ ครุ ลหุ ครุ / ลหุ ครุ

ขั้นตอนการนำฉันทลักษณ์มาสู่การกำหนดกระสวนทำนองใหม่ ผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอนดังนี้

ขั้นตอนที่ 1

ผู้วิจัยนำบทประพันธ์ “เสพปุถุชน”จำนวน 5 บท มาถ่ายเสียงของคำตามวรรณยุกต์สูง-ต่ำ-สั้น-ยาวในแต่ละพยางค์และถอดเป็นทำนองสารัตถะดังนี้

บทที่ 1

- - - จิ	- ตะ - ม	- - -นุษย์	- เผ- ชิญ	- - - -	- - เจริญ	- - จรูญ	- - - -
- - - ฟ	- ฟ - ล	- - - ล	- ฟ - ซ	- - - -	- - ฟ ซ	- - ฟ ซ	- - - -

- - - ค	- ติ - นิ	- - - ยม	- วิ- บูลย์	- - - -	- - คุณา	- - อบาย	- - - -
- - - ซ	- ฟ - ล	- - - ซ	- ล - ซ	- - - -	- - ล ซ	- - ฟ ซ	- - - -

ทำนองสารัตถะบทที่ 1

- - - รํ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ
- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ

บทที่ 2

- - - จะ	- ป - ฏิ	- - - บัติ	-วิ- วัฒน์	- - - -	- - ขจัด	- - ขยาย	- - - -
- - - ฟ	- ฟ - ซ	- - - ฟ	- ล - ล	- - - -	- - ซ ฟ	- - ซ ดํ	- - - -

- - - จ	- ริ - ย	- - -ธรรม	-มิ-คลาย	- - - -	- - สมา	--ธิปัญญ์	- - - -
- - - ฟ	- ล - ล	- - - ซ	- ล - ซ	- - - -	- - ฟ ซ	- - ล ซ	- - - -

ทำนองสารัตถะบทที่ 2

- - - ด	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ดํ
- - - รํ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ

บทที่ 3

- - - ว	- ชิ - ระ	- - - แท้	-จะ-แกร่ง	- - - -	- -มิแหว่ง	- - มิผัน	- - - -
- - - ล	- ซ - ล	- - -ล	- ซ - ฟ	- - - -	- - ล ซ	- - ล ดํ	- - - -

- - - คุ	- ณ- ประ	- - -โยชน์	-อ- นันท์	- - - -	- - จะเจีย	- - ระไน	- - - -
- - - ซ	- ล - ฟ	- - - ฟ	- ซ - ซ	- - - -	- - ฟ ซ	- - ล ซ	- - - -

ทำนองสารัตถะบทที่ 3

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ล	- - - ดํ
- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ

บทที่ 4

- - - ว	- จ - น	- - - ศา	- ส - ดา	- - - -	- - วิชา	- - ไสว	- - - -
- - - ล	- ซ - ล	- - - ฟ	- ซ - ซ	- - - -	- - ล ซ	- - ซ ดํ	- - - -

- - - ม	- ละ - วิ	- - - บั	- ติ - ภัย	- - - -	- - มลาย	- - มินาน	- - - -
- - - ล	- ล - ล	- - - ฟ	- ฟ - ซ	- - - -	- - ล ซ	- - ล ซ	- - - -

ทำนองสารัตถะบทที่ 4

- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ดํ
- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ

บทที่ 5

- - - ร	- ต - น	- - - ตรัย	- วิ- ลาส	- - - -	- - สะอาด	- - สมาน	- - - -
- - - ล	- ซ - ล	- - - ซ	- ล - ฟ	- - - -	- - ซ ฟ	- - ซ ดํ	- - - -

- - - ก	- ม - ล	- - - สุข	-ส- ราญ	- - - -	- -กระชุ่ม	--กระชวย	- - - -
- - - ฟ	- ล - ล	- - - ฟ	- ซ - ซ	- - - -	- - ซฟ	- - ฟ ซ	- - - -

ทำนองสารัตถะบทที่ 5

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ดํ
- - - ฟ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ

ขั้นตอนที่ 2

จากการถอดทำนองสารัตถะพบว่า เสียงลูกตกหลักของทำนองประโยคหลัง (หรือทำนองที่ได้จากวรรคที่ 3 และวรรคที่ 4) ซึ่งเป็นเสียงตกปิดวรรคที่มีการตกเสียงซอลในลักษณะเดียวกัน ผู้วิจัยจึงนำมาเป็นเสียงในกระสวนทำนองใหม่ดังการจำแนกเสียงลูกตกเสียงซอลประโยคหลังของทำนองสารัตถะบทที่ 1 - บทที่ 5 ดังนี้

เสียงลูกตกซอลประโยคหลังของทำนองสารัตถะบทที่ 1

- - - รํ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ
- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ

เสียงลูกตกซอลประโยคหลังของทำนองสารัตถะบทที่ 2

- - - ด	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ดํ
- - - รํ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ

เสียงลูกตกซอลประโยคหลังของทำนองสารัตถะบทที่ 3

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ล	- - - ดํ
- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ

เสียงลูกตกซอลประโยคหลังของทำนองสารัตถะบทที่ 4

- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ดํ
- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ

เสียงลูกตกซอลประโยคหลังของทำนองสารัตถะบทที่ 5

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ดํ
- - - ฟ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ

ขั้นตอนที่ 3

การตัดและย่อกระสวนจากสำนวนเดิม เพื่อนำมาเป็นทำนองสารัตถะใหม่ดังนี้

วรรคแรก

รูปแบบกระสวนเดิมวรรคแรก

- - - x	- x - x	- - - x	- x - x

ตัดย่อลงให้เหลือ 2 ห้อง

- - - x	- x - x

การตัดย่อให้เหลือ 2 ห้องนี้ เนื่องจากกระสวนเดิมมีรูปแบบซ้ำกัน ผู้วิจัยจึงยกมาใช้เพียง 1 ชุดเท่านั้น

วรรคหลัง

รูปแบบกระสวนเดิมวรรคหลัง

- - - -	- - x x	- - x x	- - - -

ตัดย่อลงให้เหลือ 2 ห้อง

- - x x	- - x x

ดังนั้น เมื่อนำมากระสวนใหม่ที่มาจากสำนวนวรรคหน้าและสำนวนวรรคหลังรวมกันจะได้กระสวนใหม่จำนวน 4 ห้องเพลงและแทนด้วยเสียงซอลที่นำมาจากเสียงลูกตกประโยคหลังที่อธิบายไว้ในตอนต้นมาวางในตำแหน่งกระสวนใหม่จะมีกระสวนดังนี้

กระสวนใหม่

- - - x	- x - x	- - x x	- - x x

แทนค่าเสียงในตำแหน่งกระสวนใหม่

- - - ซ	- ซ - ซ	- - ซ ซ	- - ซ ซ

เมื่อได้กระสวนใหม่ตามขั้นตอนข้างต้นแล้ว ผู้วิจัยนำมาเป็นสำนวนโครงสร้างหลักหรือกำหนดให้เป็นสำนวนหลักของทำนองสร้างสรรค์ในเพลง “เสพปุถุชน” โดยเพลงนี้กำหนดให้มีการบรรเลงในแต่ละประโยคแบ่งออกเป็น 3 ทางที่หมายถึงความหลากหลายของมนุษย์ (ดังที่อธิบายแนวคิดแล้วตอนต้น) ซึ่งทำนองทั้ง 3 ทางแบ่งลักษณะทำนองได้ 3 แบบ โดยทำนองแต่ละแบบจะสอดทำนองเข้าด้วยกันดังนี้

ทางที่ 1 ทำนองหลัก (กระสวนใหม่จากฉันทลักษณ์)

ทางที่ 2 ทำนองลักษณะแปร

ทางที่ 3 ทำนองเน้นเฉพาะเสียงลูกตกรองและลูกตกหลัก

โดยการบรรเลงทั้ง 3 แนวนี้จะบรรเลงไปพร้อมกันและจบทำนองพร้อมกัน ดังการอธิบายทำนองทีละประโยคต่อไปนี้

ประโยคที่ 1

ทางที่ 1

- - - ซ	- ซ - ซ	- - ซ ซ	- - ซ ซ	- - - ซ	- ซ - ซ	- - ซ ซ	- - ซ ซ

ทางที่ 2

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ซ	ซ - ซ ซ

ทางที่ 3

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 1 มีแนวคิดในจุดกำเนิดเริ่มต้นของมนุษย์ที่จะมีความเหมือนกัน ต่างกันตามแต่สภาวะและปัจจัยต่าง ๆ เป็นตัวกำหนด ดังนั้น ทำนองในประโยคนี้ ใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) เริ่มต้นด้วยทำนองหลักของประโยคคือ ทางที่ 1 ในกระสวนทำนองที่ได้มาจากคำฉันทลักษณ์ในบทประพันธ์ ในขณะที่ทางที่ 2 เริ่มต้นทำนองในวรรคหลัง โดยใช้ทำนองเดียวกับทางที่ 1 ส่วนทางที่ 3 ทำนองในวรรคหลังทำหน้าที่เป็นเสียงจังหวะตกและจังหวะยกของทำนองในห้องที่ 6 และห้องที่ 8 ฉะนั้น ภาพรวมของทำนองในประโยคนี้ทำนองของทุกทางใช้เสียงซอลเป็นเสียงหลัก และทำการสอดทำนองไปบนโครงสร้างทำนองเดียวกัน อีกทั้ง มีแนววิถีการเคลื่อนที่ทำนองเป็นเส้นตรง แสดงถึงจุดเริ่มต้น ธรรมดา เรียบง่าย ถึงแม้จะมีความแตกต่างกันในมนุษย์แต่ละคนก็ตาม

ประโยคที่ 2

ทางที่ 1

- - - ซ	- ซ - ซ	- - ซ ซ	- - ซ ซ	- - - ซ	- ซ - ซ	- - ซ ซ	- - ซ ซ

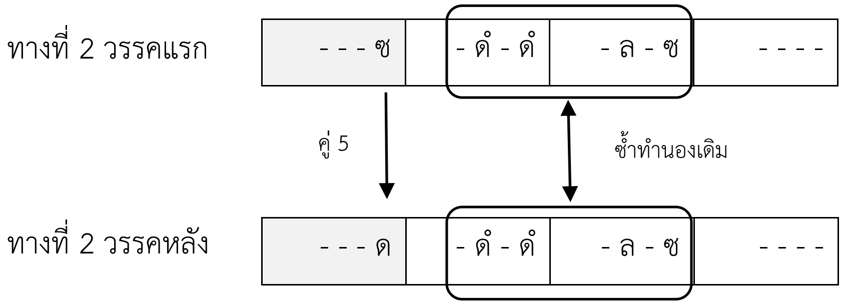
ทางที่ 2

- - - ซ	- ดํ - ดํ	- ล - ซ	- - - -	- - - ด	- ดํ - ดํ	- ล - ซ	- - - -

ทางที่ 3

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 2 ใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) ทางที่ 1 ยังคงใช้กระสวนทำนองหลักเดิม ส่วนทางที่ 2 ใช้เสียงโด ซึ่งเป็นเสียงนอกกลุ่มเสียงมาร่วมดำเนินทำนองด้วย โดยวรรคแรกต้องการสื่อความหมายถึงการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในมนุษย์ เช่น ร่างกาย จิตใจ สติปัญญา อารมณ์ ความคิด ซึ่งสิ่งเหล่านี้มีสภาวะทั้งขึ้น-ลง สูง-ต่ำ โดยเริ่มต้นทำนองในห้องแรกด้วยลูกตกเสียงซอลเช่นเดียวกับทำนองทางที่ 1 ส่วนห้องที่ 2 นั้นใช้เสียงโดสูง ซึ่งเป็นเสียงคู่ 4 ของเสียงซอลในทำนองห้องที่ 2 ทางที่ 1 แสดงถึงความผันแปร และในห้องที่ 3 เพิ่มเสียงลาในจังหวะยกและตกเสียงซอลเช่นเดียวกับทำนองทางที่ 1 แสดงความแปรเปลี่ยนในชีวิตที่มักเกิดขึ้น ส่วนวรรคหลังของทางที่ 2 เป็นการซ้ำรูปแบบ ซ้ำทำนองกับวรรคแรก แต่เปลี่ยนเสียงเริ่มต้นจากเสียงซอลเป็นเสียงโดต่ำ และเป็นเสียงคู่สัมพันธ์คู่ที่ 5 (คู่ ด-ซ) ของเสียงซอลในทำนองแนวที่ 1 ดังนี้



ทั้งนี้ สำนวนวรรคหลังนั้นเป็นการแสดงถึงความเข้าใจในการเปลี่ยนแปลงที่มักจะเกิดขึ้นในมนุษย์ ดังนั้น ทำนองวรรคหลังจึงมีจุดเปลี่ยนเสียงในเสียงขึ้นต้นวรรคเสียงเดียวคือ จากเสียงซอลเป็นเสียงโดต่ำ ส่วนทำนองที่เหลือคงไว้เหมือนเดิม แสดงถึงการรับรู้ว่าสิ่งนั้นได้เกิดขึ้นแล้วนั่นเอง

ในขณะที่ทางที่ 3 ยึดเสียงลูกตกเสียงซอลบรรเลงในห้องคู่เป็นหลัก เปรียบเหมือนการที่มนุษย์สามารถเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมได้เหมาะกับสภาพแวดล้อม ไม่ว่ามนุษย์จะมีสิ่งเร้าใดมากระทบก็ตาม ฉะนั้นสิ่งเร้าในที่นี้หรือความไม่เหมือนกันของมนุษย์ (ทางทั้ง 3 ทาง) นั้น จึงเป็นส่วนทำให้มนุษย์พึงระลึกถึงหลักคิดที่จะทำให้ดำรงตนท่ามกลางความหลากหลายนั้นได้

ประโยคที่ 3

ทางที่ 1

- - - ซ	- ซ - ซ	- - ซ ซ	- - ซ ซ	- - - ซ	- ซ - ซ	- - ซ ซ	- - ซ ซ

ทางที่ 2

ล ท รํ มํ	รํ ท ล ซ	- ซ ท -	- ดํ - -	รํ ดํ ท ซ	- ซ - ซ	- - - ซ	ซ - ซ ซ

ทางที่ 3

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 3 ใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) ในการสื่อความหลากหลายในอารมณ์ของมนุษย์ ซึ่งอารมณ์ในทางศาสนาตามที่ปรากฏในพระอภิธรรมนั้นอธิบายว่า อารมณ์เป็นสิ่งที่ถูกรู้โดยจิต จิตจึงเป็นธรรมชาติที่รับรู้อารมณ์ ดังนั้น อารมณ์หรือสิ่งที่จิตรับรู้นั้น คือ รูป รส กลิ่น เสียง สัมผัสและการนึกคิด ซึ่งเกิดขึ้นทั้งทางกายและทางใจ โดยเริ่มจากทางที่ 1 เป็นทำนองหลัก

เช่นเดิม ส่วนทางที่ 2 นั้นประกอบด้วยเสียงจำนวน 6 เสียงที่สื่อถึงความเป็นอารมณ์ทั้ง 6 คือ เสียงตามกลุ่มเสียงทางเพียงออล่างจำนวน 5 เสียง (ซลทxรมx) และเสียงนอกกลุ่มเสียง “เสียงโด” 1 เสียง รวมเป็น 6 เสียง โดยที่ทำนองในวรรคแรก ห้องที่ 1-2 (ลทรํมํ/รํทลซ) นั้น เป็นการดำเนินสำนวนในแนววิถีเสียงขึ้นและแนววิถีเสียงลงต่อเนื่องกัน สื่อถึงอารมณ์นั้นมีความเกิด-ดับ ทำนองห้องที่ 3 - 4 (- ซ ท -/- ดํ - -) แสดงถึงความแปรปรวนเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา โดยผู้วิจัยกำหนดให้มีเสียงตกและจังหวะของทำนองนี้แตกต่างจากทำนองหลัก (ทางที่ 1) ดังนี้

ทางที่ 1 ห้องที่ 3 - 4

- - ซ ซ	- - ซ ซ

ทางที่ 2 ห้องที่ 3 - 4

- ซ ท -	- ดํ - -

เพื่อแสดงถึงแนวคิดว่า มนุษย์นั้นไม่สามารถบังคับอารมณ์ให้เป็นไปอย่างที่ต้องการได้ เพราะอารมณ์ทั้งหลายเกิดและดับเป็นอนิจจัง ทุกขัง อนัตตา ผู้วิจัยจึงกำหนดเสียงให้อยู่ในจังหวะยกทั้ง 2 ห้อง ส่วนทำนองในวรรคหลังของทางที่ 2 ทำนองห้องที่ 5 (รํทลซ) แสดงถึงการเข้าใจในภาวะของการแปรเปลี่ยนที่มีอยู่ตลอดเวลา ส่วนทำนองที่ 6 - 8 นั้น เป็นทำนองเดียวกับทำนองหลัก (ทางที่ 1) เพื่อสื่อถึงความหมายว่าการปล่อยวางในอารมณ์ทั้ง 6 คือการที่จิตไม่ยึดมั่น ถือมั่นในอารมณ์ เพราะการปล่อยวางเป็นอีกวิธีที่จะทำให้พ้นทุกข์และรับรู้อารมณ์ที่เป็นปัจจุบัน คือสามารถรู้เท่าทันอารมณ์แต่ไม่ต้องปรุงแต่ง ดังลักษณะทำนองที่มีรูปแบบเดียวกับทำนองหลักทางที่ 1 ทุกประการ ในขณะที่ทางที่ 3 ยังคงความหมายเช่นเดียวกับทางที่ 3 ในประโยคที่ 2

ประโยคที่ 4

ทางที่ 1

- - - ซ	- ซ - ซ	- - ซ ซ	- - ซ ซ	- - - ซ	- ซ - ซ	- - ซ ซ	- - ซ ซ

ทางที่ 2

- - - ม	- ร ม ซ	- - - ดํ	รํ ดํ ล ซ	- - - ด	- ด ม ซ	ดํ ซ ล ดํ	รํ ดํ ล ซ

ทางที่ 3

- ซ - -	- - - ซ	- ซ - -	- - - ซ	- ซ - -	- - - ซ	- ซ - -	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 4 เปลี่ยนมาใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) ซึ่งห่างเป็นคู่ 4 ของกลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง ทำนองทางที่ 1 บรรเลงเป็นทำนองหลัก ส่วนทางที่ 2 มีทำนองสารัตถะยืนเสียงอยู่ 3 เสียงหลักคือเสียงมี เสียงซอลและเสียงโดในแนววิถีเสียงขึ้น-ลงสลับกันจำนวน 2 คู่ดังนี้

ทำนองสารัตถะทางที่ 2

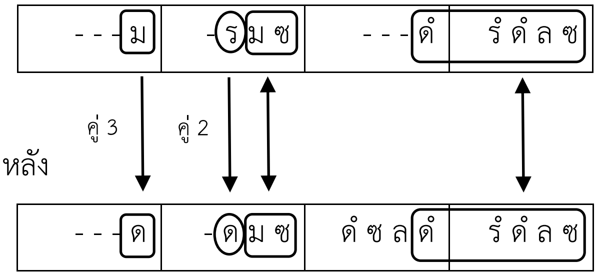
แนววิถีเสียงขึ้น →		← แนววิถีเสียงลง		แนววิถีเสียงขึ้น →		← แนววิถีเสียงลง	
- - - ม	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ด	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ซ

โดยสำนวนแนววิถีเสียงขึ้นและลงนี้ สื่อความหมายถึงความเกิดขึ้นและดับลงของทุกข์ในมนุษย์ ดังทำนองแนวที่ 2 วรรคแรก โดยมีเสียงซอลเป็นเสียงศูนย์กลางของทำนองวรรคนี้ดังนี้



ส่วนสำนวนในวรรคหลังนั้น เป็นการตกแต่งทำนองตามโครงสร้างทำนองในวรรคแรก เพื่อสื่อความหมายถึงสิ่งที่มักควบคู่กับทุกข์ ก็คือความสุขที่เกิดขึ้นเป็นวงล้อเดียวกัน หมายความว่า คำสอนของพระพุทธองค์ในเรื่องทุกข์นั้นถือเป็นเรื่องที่เป็นปัญหาและเป็นอุดมคติที่แท้จริงของชีวิต ที่มนุษย์ต่างศึกษาและปฏิบัติธรรมะที่แท้จริงเพื่อที่จะรู้และเข้าใจในการที่ไม่ทำให้ทุกข์นั้นเกิดขึ้น ฉะนั้นการดับสิ้นไปของทุกข์นั้น ก็คือความสุขหรือการหลุดพ้นจากความทุกข์นั่นเอง โดยรูปแบบทำนองทางที่ 2 วรรคหลังมีการตกแต่งทำนองเพิ่มเติมจากวรรคแรกในห้องที่ 1 เริ่มที่เสียงโดเป็นเสียงคู่ 3 ของเสียงมี ห้องที่ 2 เปลี่ยนเสียงเริ่มต้นจากเสียงเร (-รมซ) เป็นเสียงโด (-ดมซ) และยังคงพยางค์เสียงที่ 3 - 4 ตกเสียงซอลเช่นเดิม ส่วนทำนองในห้องที่ 3 - 4 นั้น ทำนองวรรคหลังมีการเพิ่มเสียงเข้าไปในห้องที่ 3 จากเดิม (- - - ดํ) เป็น (ดํซลดํ) และทำนองในห้องที่ 4 ยังคงทำนองเดียวกันดังนี้

ทางที่ 2 วรรคหน้า



ทางที่ 2 วรรคหลัง

ส่วนสำนวนในทางที่ 3 ที่กำหนดให้บรรเลงตามเสียงลูกตกเป็นหลักนั้น สำหรับทางที่ 3 ในประโยคนี้ ผู้วิจัยกำหนดให้มีความหมายเช่นเดียวกับแนวคิดของทำนองทางที่ 2 คือ ความเกิดทุกข์และความดับทุกข์หรือมีสุขนั่นเอง ดังนั้น จึงกำหนดสำนวนของการความเกิดทุกข์ในลักษณะจังหวะยกของห้องคี่ และกำหนดให้ความสุขเป็นเสียงตกที่จังหวะตกของห้องคู่ เพื่อแสดงถึงความดับทุกข์หรือทางคลี่คลายของทุกข์

ประโยคที่ 5

แนวที่ 1

- - - ซ	- ซ - ซ	- - ซ ซ	- - ซ ซ	- - - ซ	- ซ - ซ	- - ซ ซ	- - ซ ซ

แนวที่ 2

- - - (ฟซ)ล	- ซ ซ ซ	- ดํ - -	- ดํ - -	- - - (ลซ)ฟ	- ซ ซ ซ	- ด - -	- ด - -

แนวที่ 3

- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 5 ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) มีแนวคิดสื่อถึงการที่มนุษย์จะหลุดพ้นจากทุกข์ได้นั้น ต้องมีปัญญาในการพิจารณาไตร่ตรองในการที่จะตัดหรือละออกจากความเป็นทุกข์นั้น ดังนั้น ทำนองในทางที่ 1 ยังคงบรรเลงเป็นทำนองหลัก ในขณะที่ทางที่ 2 มีสำนวนที่สื่อถึงมนุษย์ควรตัดละในทุกข์ เพื่อการหลุดพ้น โดยมีนัยของทำนองต่าง ๆ คือ ทำนองวรรคแรกและวรรคหลังมีสำนวนซ้ำกัน โดยเริ่มต้นห้องแรกด้วยเสียงสะบัด แทนความหมายของการตัด การละ การเอาออก

ส่วนสำนวนห้องที่ 2 นั้น ทำนอง (- ซ ซ ซ) เป็นเสียงซอลของทำนองหลักในเพลงนี้ทั้งหมดสื่อถึงความเป็นธรรมดา ความเป็นกลางในชีวิต ส่วนสำนวนในห้องที่ 3 - 4 นั้นเป็นทำนองจังหวะยก (- ดํ - -/- ดํ - -) กับ (- ด - -/- ด - -) เพื่อสื่อถึงความเป็นทุกข์ เช่นเดียวกับทำนองจังหวะยกทางที่ 3 ของประโยคที่ 4

ส่วนทางที่ 3 นั้นยังคงบรรเลงในลักษณะเสียงลูกตกในห้องคู่ โดยใช้เสียงเร ซึ่งเป็นเสียงคู่สัมพันธ์คู่ที่ 4 ของเสียงซอล บรรเลงสลับกับเสียงซอล เพื่อสื่อความหมายว่า ถึงแม้มนุษย์จะมีความหลากหลายในการดำเนินชีวิตมนุษย์ มนุษย์จึงควรมีการพิจารณาไตร่ตรองในการตัด ละความทุกข์เพื่อสู่ความพอดีของชีวิตนั่นเอง

ประโยคที่ 6

ทางที่ 1

- - - ซ	- ซ - ซ	- - ซ ซ	- - ซ ซ	- - - ซ	- ซ - ซ	- - ซ ซ	- - ซ ซ

ทางที่ 2

- ด - -	- ร ร -	- ม - -	- ฟ ฟ -	- ซ - -	- ล ล -	- ท - -	- ดํ ดํ -

ทางที่ 3

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 6 ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) โดยที่ทำนองทางที่ 1 หมายถึงหลักเช่นเดิม ส่วนทางที่ 2 มีแนวคิดที่หมายถึงความเป็นปุถุชนมีหลากหลายรูปแบบตามหลักขันธ์ 5 แห่งพุทธศาสนา มีปัจจัยต่าง ๆ ที่ทำให้ผัสสะและอายตนะเปลี่ยนแปรความเป็นมนุษย์ ดังนั้น ทำนองทางที่ 2 ผู้วิจัยจึงกำหนดใช้เสียงตั้งแต่เสียงโดต่ำจนถึงเสียงโดสูง โดยใช้เสียงมีและเสียงทีมาร่วมดำเนินทำนอง เพื่อสื่อถึงความหลากหลาย ความแปรเปลี่ยน และความไม่คงที่ อีกทั้งมักเกิดทุกข์เสมอ แทนด้วยทำนองในจังหวะยก (ตามทำนองทางที่ 2 ข้างต้น)

ส่วนสำนวนทำนองทางที่ 3 นั้น บรรเลงจังหวะตกห้องคู่ แต่เปลี่ยนเสียงให้เป็นเสียงสารัตถะของทำนองทางที่ 2 เพราะต้องการให้มีความหมายเดียวกับทางที่ 2 จากเสียงมี เสียงซอล เสียงลาและเสียงโดสูง

ประโยคที่ 7

ทางที่ 1

- - - ซ	- ซ - ซ	- - ซ ซ	- - ซ ซ	- - - ซ	- ซ - ซ	- - ซ ซ	- - ซ ซ

ทางที่ 2

- - - -	- ด - ซ	- - - -	- ดํ - ซ	- - - -	- ด - ซ	- - - -	- ดํ - ซ

ทางที่ 3

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 7 ใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) โดยมีการใช้เสียงหลักเพียง 2 เสียงคือ เสียงโดและเสียงซอล โดยมีแนวคิดต่อเนื่องจากประโยคที่ 6 - 7 ที่มนุษย์ควรมีความเข้าใจในทุกข์ จนนำไปสู่การปฏิบัติเพื่อพ้นทุกข์ และท้ายที่สุดมนุษย์ก็กลับคืนสู่ความเป็นธรรมชาติ ฉะนั้น ทำนองทั้ง 3 ทางนี้จึงเป็นการลดการปรุงแต่ง ด้วยการลดรายละเอียดของทำนองให้เหลือเพียงทำนองหลักและทำนองกลาง โดยที่ทางที่ 1 บรรเลงทำนองหลัก ทางที่ 2 บรรเลงในห้องคู่ ใช้เสียงโดต่ำกับโดสูงสลับกับเสียงซอล ส่วนทางที่ 3 บรรเลงเสียงตกหลักของห้องคู่เป็นหลัก

เพื่อให้สอดประสานไปกับทำนองทั้ง 3 ทาง ฉะนั้น ในภาพรวมนอกจากจะสื่อแนวคิดข้างต้นแล้ว ยังสื่อความคิดเรื่องเดิมของความหลากหลายมนุษย์ว่าถึงแม้จะมีความหลากหลาย แต่หากละการปรุงแต่งลงก็จะเห็นแก่นแท้ของมนุษย์ตามสัจธรรม

ประโยคที่ 8

ทางที่ 1

- - - ซ	- ซ - ซ	- - ซ ซ	- - ซ ซ	- - - ซ	- ซ - ซ	- - ซ ซ	- - ซ ซ

ทางที่ 2

- - - -	- - - ซ	- - -ซ	- - - ซ	- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ซ	ซ - ซ ซ

ทางที่ 3

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 8 ใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลท×รม×) โดยมีแนวคิดขยายความต่อจากประโยคที่ 7 ในด้านการละปัจจัยปรุงแต่ง ดังนั้น ทำนองจะมีลักษณะการใช้เสียงซอลเสียงเดียวในการดำเนินทำนองของแต่ละทางบรรเลง โดยเสียงซอลเป็นเสียงหลักของทำนองหลักในเพลงเสพปุถุชนอยู่แล้ว อีกทั้งเป็นสื่อความหมายของการใช้สติปัญญา เพื่อนำไปสู่ทางแห่งการดับทุกข์หรือทางแห่งการพ้นทุกข์ (ทุกขนิโรธาคามินีปฏิปทา) แห่งอริยสัจสี่

4.3.3.2 เพลงธรรมคุณ

ทำนองเพลงธรรมคุณ ประกอบด้วย 3 ตอน คือ ตอนที่ 1 เพลงอันตา ตอนที่ 2 เพลงทุกขนิโรธคามินีปฏิปทาและตอนที่ 3 เพลงอินทร์พิณจำแลงดังนี้

ตอนที่ 1 เพลงอันตา

คำว่า "อันตา" มาจากคำบาลีว่า "อนฺตา" ในพุทธศาสนาหมายถึง "สุดโต่ง" เป็นคำที่พระพุทธองค์ทรงตรัสให้หลีกเลี่ยงความสุดโต่งทั้ง 2 อย่าง คือ (1) กามสุขัลลิกานุโยค หมายถึงการปฏิบัติที่หย่อนที่สุดและ (2) อัตตกิลมถานุโยค หมายถึงการปฏิบัติที่ตึงที่สุด ดังคำอ่านบาลีและคำแปลที่กล่าวไว้ในบทธัมมจักกัปปวัตนสูตรต่อไปนี้

คำอ่านบาลี	คำแปล
เทวเม ภิกขะเว อันตา ปัพพะชิเตนะ นะ เสวิตัพพา	ดูก่อนภิกษุทั้งหลาย บรรพชิตไม่ควรปฏิบัติในส่วนที่สุด 2 อย่าง
โย จายัง กาเมสุ กามะสุขัลลิกานุโยโค หีโน คัมโม โปถุชชะนิโก อะนะริโย อะนัตถะสัญหิโต	การปฏิบัติตนเพื่อแสวงหาความสุขอยู่ในรูป เสียง กลิ่น รส สัมผัส ที่น่าปรารถนา ซึ่งเป็นธรรมอันเลว เป็นเหตุให้ต้องมีบ้านเรือน เป็นธรรมของคนผู้ครองเรือนที่หนาไปด้วยกิเลส ไม่เป็นประโยชน์ต่อการปฏิบัติเพื่อให้จิตหลุดพ้นจากกิเลส เป็นเครื่องเหนี่ยวจิตใจ
โย จายัง อัตตะกิละมะถานุโยโค ทุกโข อะนะริโย อะนัตถะสัญหิโต	การปฏิบัติด้วยการทรมานร่างกายให้ได้รับความลำบาก ซึ่งมีแต่ทำให้ใจเป็นทุกข์ทรมาน ไม่เป็นทางนำจิตใจออกจากกิเลส และไม่เป็นประโยชน์ต่อการปฏิบัติเพื่อให้จิตหลุดพ้นจากกิเลสหรือเครื่องเหนี่ยวจิตใจทั้งหลาย
เอเต เต ภิกขะเว อุโภ อันเต อะนะปะคัมมะ มัชฌิมา ปะฏิปะทา ตะถาคะเตนะ อะภิสัมพุทธา	ดูก่อนภิกษุทั้งหลาย ตถาคตได้รู้ข้อปฏิบัติอันเป็นทางสายกลาง โดยไม่เข้าไปใกล้ส่วนที่สุด 2 อย่างนั้นแล้ว

ตารางที่ 41 คำอ่านบาลีและคำแปลบางส่วนจากบทธัมมจักกัปปวัตนสูตร

ที่มา: พระธรรมกวี (ลือชัย คุณวุฑฺโฒ) สัมภาษณ์วันที่ 27 มกราคม 2560

โดยคำดังกล่าว พระพุทธองค์ทรงเปรียบการปฏิบัติสุดโต่งทั้งสองกับสายของพิณ เปรียบประหนึ่งคือความตึงและความหย่อนของสายพิณ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงนำความหมายดังกล่าวมาเป็นแนวคิดหลักในการสร้างสรรค์ทำนองในส่วนนี้ จึงเรียกทำนองนี้ว่า “เพลงอันตา” แบ่งออกเป็น 2 ท่อนตามความหมายของความเป็นที่สุดทั้งสองอย่าง ดังการอธิบายทำนองอันตาทั้งสองท่อนในลำดับต่อไป

ท่อนที่ 1 เพลงกามสุขัลลิกานุโยค

ทำนองเพลงนี้ ผู้วิจัยได้นำคำที่กล่าวถึงการปฏิบัติในทางหย่อน โดยมีคำอ่านบาลีและคำแปลจากบทธัมมจักกัปปวัตนสูตร เป็นแนวคิดหลักในการสร้างสรรค์ทำนองดังนี้

คำอ่านบาลีและคำแปล

คำอ่านบาลี	คำแปล
โย จายัง กาเมสุ กามะสุขัลลิกานุโยโค	คือการประกอบตนให้พัวพันด้วยกาม (ความใคร่)
หีโน	เป็นธรรมอันเลว (เป็นของต่ำทราม)
คัมโม	เป็นเหตุให้ตั้งบ้านเรือน (เป็นของชาวบ้าน)
โปถุชชะนิโก	เป็นของคนมีกิเลสหนา (เป็นของคนชั้นปุถุชน)
อะนะริโย	ไม่ใช่ข้อปฏิบัติของพระอริยเจ้า
อะนัตถะสัญหิโต	ไม่ประกอบด้วยประโยชน์เลยนี้อย่างหนึ่ง

ตารางที่ 42 คำอ่านบาลีและคำแปลการปฏิบัติที่หย่อนเกินไป
ที่มา: สวดมนต์แปล ทำวัตรเช้า - เย็น (กัลย์สุดา เปี่ยมประจักพงษ์, 2547: 77)

จากคำอ่านบาลีข้างต้น ผู้วิจัยได้นำมาสร้างสรรค์ทำนอง โดยแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน คือ (1) นำคำอ่านบาลีเฉพาะคำที่กล่าวถึงการปฏิบัติที่หย่อนมาแทนค่าเสียงด้วยระบบตัวโน้ตดนตรีไทย โดยยังคงรูปแบบฉันทลักษณ์ตามความสั้นยาวของคำอ่านบาลี (2) กำหนดจังหวะและทำนองตามจังหวะความสั้นยาวของคำในบทบาลี และ (3) สร้างสรรค์และตกแต่งทำนอง ดังขั้นตอนต่าง ๆ ต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ 1 กำหนดเสียงของคำอ่านบาลี

คำอ่านบาลี	โยจายังกาเมสุ กามะสุขัลลิกานุโยโค หีโน คัมโม โปถุชชะนิโก อะนะริโย อะนัตถะสัญหิโต
แทนค่าเสียง	ซซซ ซ ซ ฟ ซ ล ฟ ดํ ท ซ ล ซ ซ ซ ซ ซ ซ ซ ฟ ล ล ซ ฟ ซ ล ซ ฟ ล ฟ ดํ ฟ ซ

ขั้นตอนที่ 2 กำหนดทำนอง

ผู้วิจัยกำหนดทำนองและจังหวะความสั้นยาวตามคำในบทสวดบาลี โดยแบ่งออกเป็นชุด ๆ ดังนี้

ชุดที่ 1

คำว่า “โย จายัง”

คำบาลี	- - - โย	- จา - ยัง
ทำนอง	- - - ซ	- ซ - ซ

ชุดที่ 2

คำว่า “กาเม สุกา”

คำบาลี	- กา - เม	- สุกา -
ทำนอง	- ซ - ซ	- ฟ ซ -

ชุดที่ 3

คำว่า “มะสุขัล ลิกา”

คำบาลี	- มะสุขัล	- ลิกา -
ทำนอง	- ลฟดํ	- ดํล -

ชุดที่ 4

คำว่า “นุโย โค”

คำบาลี	- - นุโย	- โค - -
ทำนอง	- - ลซ	- ซ - -

ชุดที่ 5

คำว่า “หีโน คัมโม”

คำบาลี	- หี - โน	- คัม - โม
ทำนอง	- ซ - ซ	- ซ - ซ

ชุดที่ 6

คำว่า “โปถุช ชะนิโก”

คำบาลี	- โป - ถุช	- ชะนิโก
ทำนอง	- ซ - ฟ	- ล ล ซ

ชุดที่ 7

คำว่า “อะนะริโย”

คำบาลี	อะนะริโย
ทำนอง	ฟ ซ ล ฟ

ชุดที่ 8

คำว่า “อะนัตถะสัญหิโต”

คำบาลี	- อะนัต -	ถะสัญ -หิ	โต - - -
ทำนอง	- ฟ ล -	ฟดํ - ฟ	ซ - - -

ขั้นตอนที่ 3 การสร้างสรรค์และการตกแต่งทำนอง

ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์และตกแต่งทำนองต่อยอดจากขั้นตอนที่ 1 และ 2 โดยทำนองเพลงในส่วนของกามสุขัลลิกานุโยคนี้ แบ่งออกเป็น 2 ส่วนคือ ส่วนแรกกำหนดให้ตกแต่งทำนองจากแนวทำนองที่ได้จากขั้นตอนที่ 2 โดยขยายทำนองให้มีสำนวนครบ 1 วรรค (จำนวน 4 ห้องเพลง) และทำนองส่วนที่สองนั้น ผู้วิจัยกำหนดให้ใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออบน ซึ่งนอกจากจะเป็นกลุ่มคู่เสียงสัมพันธ์ของกลุ่มเสียงทางชวาแล้ว ยังเป็นกลุ่มเสียงที่ปรากฏในยุคอินเดียโบราณว่าเป็นกลุ่มเสียงที่เก่าแก่ที่สุดในโลก มาเป็นเสียงโครงสร้างหลัก และแต่งสำนวนตามนัยของความหมายกามสุขัลลิกานุโยค ดังการอธิบายทำนองทั้งสองส่วนทีละประโยคต่อไปนี้

ท่อนที่ 1 เพลงกามสุขัลลิกานุโยค

ช่วงที่ 1

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ

ทำนองช่วงที่ 1ประโยคที่ 1 และ 2 มีแนวคิดการสร้างสรรค์จากสิ่งที่ทำให้เกิดการหมกมุ่นในกามเป็นหลักคือ กามคุณ 5 ดังนั้น ผู้วิจัยจึงกำหนดการเริ่มต้นทำนอง โดยใช้เสียงห่างกันเป็นคู่ 5 เพื่อสื่อถึงนัยกามคุณ 5 รวมทั้งการรักษาเสียงตกในห้องที่ 4 และ 8 ในเสียงซอลนั้น เพราะเป็นเสียงที่ผู้วิจัยนำรูปแบบมาจากการหมดพยางค์ในบทสวดบาลีดังกล่าว ที่มักลงด้วยเสียงซอลในท้ายพยางค์ของแต่ละคำ รวมถึงการสร้างสรรค์ทำนองอยู่ภายใต้การใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) และกำหนดให้มีทำนองซ้ำกันทั้งวรรคแรกและวรรคหลัง ในอัตราจังหวะช้า

ช่วงที่ 2

ประโยคที่ 1

- - - ร	- ฟ - ซ	- - - ซ	ล^ซ^ฟ - ซ	- - - ร	- ฟ - ซ	ฟ ซ ล ดํ	ล^ซ^ฟ รซ

ทำนองสารัตถะ

- - - ร	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - -ร	- - - ซ	- - -ดํ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 1 มีแนวคิดสร้างทำนองจากคำสวด 2 ชุด คือ ชุดที่ 1 “โย จายัง” ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) โดยมีทำนอง (- - - ซ/- ซ - ซ) และชุดที่ 2 “กาเม สุกา” โดยการขยายทำนองจาก 2 ห้องให้เป็น 4 ห้องเพลง จากนั้นวางโครงสร้างสารัตถะให้เหมือนกันทั้ง 2 วรรค ดังการเทียบทำนองต่อไปนี้

การขยายทำนองชุดที่ 1 (วรรคแรก)

ทำนองชุดที่ 1 คำว่า “โย จายัง”

คำบาลี	- - - โย	- จา - ยัง
ทำนอง	- - - ซ	- ซ - ซ

ขยายทำนองต้นรากให้ครบ 4 ห้องเพลง

- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ

จากนั้น ตกแต่งทำนองด้วยการใช้กลวิธีพิเศษ เช่น การเอื้อนเสียงในทุก ๆ ห้องเพลงและใช้การกระทบเสียงในห้องที่ 4 โดยที่ยังคงเสียงลูกตกหลักของทำนองไว้ เพื่อแสดงถึงการเคารพและคงไว้ซึ่งความหมายของบทบาลี โดยการสร้างสรรค์ทำนองมีดังนี้

วรรคแรก

- - - ร	- ฟ - ซ	- - - ซ	ล ซฟ - ซ

ทำนองต้นราก

- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ

การขยายทำนองชุดที่ 2 (วรรคหลัง)

ทำนองชุดที่ 2 คำว่า “กาเม สุกา”

คำบาลี	- กา - เม	- สุกา -
ทำนอง	- ซ - ซ	- ฟ ซ -

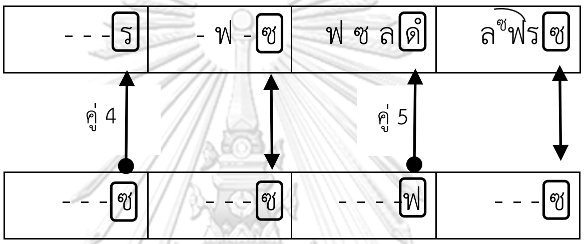
ขยายทำนองต้นรากให้ครบ 4 ห้องเพลง

- - - ซ	- - - ซ	- - - -ฟ	- - - ซ

จากนั้นทำการตกแต่งทำนองด้วยการเอื้อนในทุกห้องเพลงและใส่เสียงกระทบในห้องที่ 8 รวมถึงการเปลี่ยนใช้ทำนองที่มีเสียงเป็นคู่สัมพันธ์กับเสียงของทำนองต้นราก เช่น ห้องที่ 5 ใช้เสียงเร ซึ่งเป็นเสียงสัมพันธ์คู่ที่ 4 ของเสียงซอล (คู่ ร - ซ) และในห้องที่ 7 ใช้เสียงโดสูงแทนเสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงสัมพันธ์คู่ที่ 5 (คู่ ฟ - ดํ) จึงทำให้ทำนองมีความสอดคล้องกัน ดังการเทียบทำนองต่อไปนี้

วรรคหลัง

ทำนองต้นราก



ประโยคที่ 2

- - - ล	- ฟ - ดํ	- ดํซ - ล	- ดํ - ล	- - - ลซฟ	ซลซฟ - ซ	ซ ฟ ร ฟ	- - - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - ล	- - - ดํ	- - - ล	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 2 มีแนวคิดสร้างทำนองจากคำสวด 2 ชุด คือ ชุดที่ 3 “มะสุขัล ลิกา” โดยมีทำนอง (- ลฟดํ/- ดํล -) และชุดที่ 4 “นุโย โค” โดยการขยายทำนองให้เป็น 4 ห้องเพลง ดังการเทียบทำนองต่อไปนี้

การขยายทำนองชุดที่ 3 (วรรคแรก)

ทำนองชุดที่ 3 คำว่า “มะสุขัล ลิกา”

คำบาลี	- มะสุขัล	- ลิกา -
ทำนอง	- ลฟดํ	- ดํล -

ขยายทำนองต้นรากให้ครบ 4 ห้องเพลง

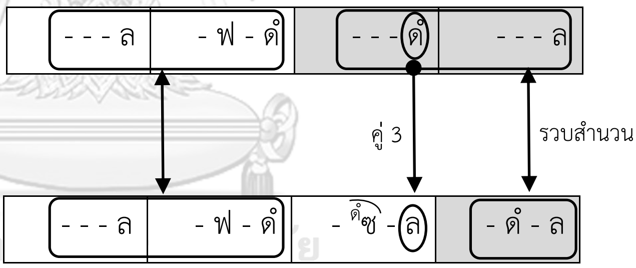
- - - ล	- ฟ - ดํ	- - - -ดํ	- - - ล

สู่ทำนองสร้างสรรค์ประโยคที่ 2 (ห้องที่ 1 - 4)

- - - ล	- ฟ - ดํ	- ดํซ - ล	- ดํ - ล

จากนั้น ทำการสร้างทำนองโดยยึดกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดsx) ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงหลักจากทำนองต้นราก โดยทำนองในห้องที่ 1 - 2 ใช้ทำนองเดิมเพื่อสื่อถึงคำสวดว่า “มะสุขัล” และใส่กลวิธีการเอื้อนเสียงเพื่อเชื่อมสำนวนระหว่างทำนอง ส่วนทำนองในห้องที่ 3 - 4 ผู้วิจัยกำหนดทำนองสร้างสรรค์คือ (-ดํซ - ล/- ดํ - ล) โดยที่ทำนองห้องที่ 3 ใช้กลวิธีการเอื้อนกระทบเสียงโดและซอล และลงลูกตกเสียงลา ซึ่งลูกตกเสียงลาเป็นเสียงคู่สัมพันธ์คู่ที่ 3 ของเสียงโดสูง และนำเสียงลูกตกหลักจากทำนองต้นรากห้องที่ 3 ไปรวบไว้ในทำนองห้องที่ 4 จาก (- - - ดํ/- - - ล) เป็น (- ดํ - ล) แทน ทั้งนี้เพื่อเป็นการรักษาทำนองและเสียงจากคำบาลีคำว่า “ลิกา” ดังการเทียบทำนองต่อไปนี้

จากการขยายทำนองต้นราก
ให้ครบ 4 ห้องเพลง



สู่การสร้างทำนองสร้างสรรค์
ประโยคที่ 2 วรรคแรก

การขยายทำนองชุดที่ 4 (วรรคหลัง)

ทำนองชุดที่ 4 คำว่า “นุโย โค”

คำบาลี	- - นุโย	- โค - -
ทำนอง	- - ลซ	- ซ - -

ขยายทำนองต้นรากให้ครบ 4 ห้องเพลง

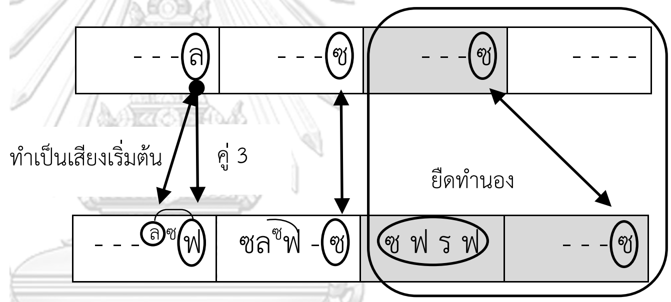
- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - -

สู่ทำนองสร้างสรรค์ประโยคที่ 2 (ห้องที่ 5-8)

- - - ลซฟ	ซลซฟ - ซ	ซ ฟ ร ฟ	- - - ซ

จากการขยายทำนองต้นรากให้ครบ 4 ห้องเพลงแล้ว ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ในลักษณะการตกแต่งทำนองด้วยการสะบัดเสียง การเอื้อนกระทบเสียงและการเอื้อน โดยทำนองในห้องที่ 5 นั้นขึ้นต้นทำนองด้วยการสะบัดสามเสียง (- - - ลซฟ) ซึ่งขึ้นต้นด้วยเสียงลา อันเป็นเสียงหลักของทำนองสารัตถะและมีเสียงลูกตกฟาเป็นเสียงคู่สัมพันธ์คู่ที่ 3 ของเสียงลา ส่วนทำนองในห้องที่ 6 ตกแต่งทำนองด้วยการเอื้อนกระทบเสียง (ซลซฟ - ซ) และตกเสียงซอลตามทำนองต้นราก เพื่อรักษาทำนองจากบทบาลีของคำว่า “นุโย” ไว้ และทำนองห้องที่ 7 - 8 ใช้กลวิธีการเอื้อนเสียงในทำนองปกติ (ซฟรฟ/- - - ซ) โดยทำนองนี้ได้ปรับเสียงลูกตกหลักจากทำนองต้นราก “เสียงซอล” ในห้องที่ 3 เป็นเสียงตกหลักของทำนองสร้างสรรค์ห้องที่ 4 เพื่อแสดงการปิดวรรคและรักษาเสียงของคำบาลีคำว่า “โย” เอาไว้ และสร้างทำนองเพิ่มในห้องที่ 3 (ซฟรฟ) ทั้งนี้ เพื่อให้เป็นการยึดทำนองและเชื่อมเสียงไปยังเสียงตกซอลปิดวรรค ดังการเทียบทำนองต่อไปนี้

จากการขยายทำนองต้นราก
ให้ครบ 4 ห้องเพลง



สู่การสร้างทำนองสร้างสรรค์
ประโยคที่ 2 วรรคหลัง

ประโยคที่ 3

- - - ซ	- ล - ซ	- ด - ร	- ฟ - ซ	- - - ดํซ	ลซลซฟ - ซ	- ซ - ล	ซ ร ฟ ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 3 มีแนวคิดสร้างทำนองจากคำสวด 2 ชุด คือ ชุดที่ 5 “หีโน คัมโม” และชุดที่ 6 “โปถุช ชะนิโก” โดยการขยายทำนองให้เป็น 4 ห้องเพลง ดังการเทียบทำนองต่อไปนี้

การขยายทำนองชุดที่ 5 (วรรคแรก)

ทำนองชุดที่ 5 คำว่า “หีโน คัมโม”

คำบาลี	- หี - โน	- คัม - โม
ทำนอง	- ซ - ซ	- ซ - ซ

ขยายทำนองต้นรากให้ครบ 4 ห้องเพลง

- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ

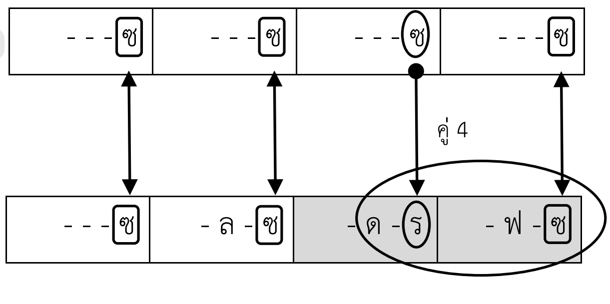
สู่ทำนองสร้างสรรค์ประโยคที่ 3 (ห้องที่ 1-4)

- - - ซ	- ล - ซ	- ด - ร	- ฟ - ซ

จากการขยายทำนองสารัตถะของทำนองต้นรากแล้ว ผู้วิจัยใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) เช่นเดิม โดยการเอื้อนเสียงในสำนวนจังหวะยกและจังหวะตก โดยทำนองในห้องที่ 1 - 2 มีเสียงตกซอลเป็นหลัก ผู้วิจัยจึงใส่ทำนอง (- ล - ซ) ในห้องที่ 2 ส่วนทำนองในห้องที่ 3 - 4 นั้น มีเสียงตกซอลเป็นเสียงหลักเช่นกัน ผู้วิจัยจึงสร้างสำนวนทำนองมุ่งไปหาเสียงตกซอลท้ายวรรค คือ (-ด-ร/-ฟ-ซ) ทั้งนี้ ทำนองวรรคนี้ยังคงรักษาเสียงของคำและทำนองหลักจากบทบาลีคำว่า “หี โน คัม โม” ถึงแม้ว่าเสียงตกในห้องที่ 3 จะเปลี่ยนจากเสียงซอลเป็นเสียงเรก็ตาม แต่เสียงเรดังกล่าวเป็นเสียงคู่สัมพันธ์คู่ที่ 4 ของเสียงซอล (คู่ ร - ซ) จึงทำให้เสียงมีความกลมกลืนกัน ดังการเทียบสำนวนทำนองต่อไปนี้

จากการขยายทำนองต้นราก
ให้ครบ 4 ห้องเพลง

สู่การสร้างทำนองสร้างสรรค์
ประโยคที่ 3 วรรคแรก



เสียงสารัตถะหลักของวรรคแรก

นอกจากนี้ จากทำนองสร้างสรรค์ ทำให้เห็นได้ว่าทำนองสารัตถะของทำนองสร้างสรรค์ดำเนินสำนวนอยู่ในเสียงโด เร ฟาและซอล ซึ่งเป็นสำนวนในแนววิถีเสียงขึ้น

การขยายทำนองชุดที่ 6 (วรรคหลัง)

ทำนองชุดที่ 6 คำว่า “โปฤฺช ชะนิโก”

คำบาลี	- โป - ฤฺช	- ชะนิโก
ทำนอง	- ซ - ฟ	- ล ล ซ

ขยายทำนองต้นรากให้ครบ 4 ห้องเพลง

- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล	- ล - ซ

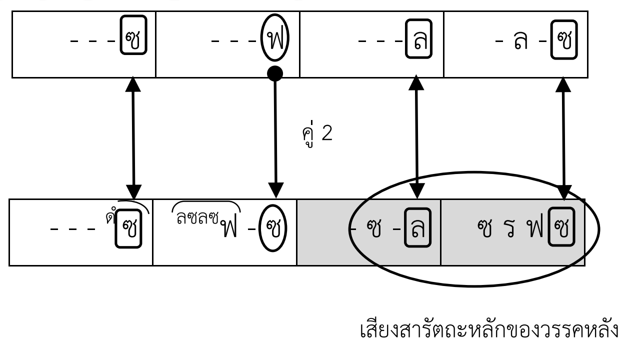
สู่ทำนองสร้างสรรค์ประโยคที่ 3 (ห้องที่ 5-8)

- - - ดํซ	ลซลซฟ - ซ	- ซ - ล	ซ ร ฟ ซ

จากการขยายทำนองในชุดที่ 6 นี้ ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองด้วยการกระทบเสียงและการเอื้อนเสียง โดยทำนองในห้องที่ 5 เริ่มต้นด้วยการกระทบเสียงโดและเสียงซอลในจังหวะตก จากนั้นใช้วิธีการเอื้อนเสียงซอลและเสียงลาสลับกัน และทำการกระทบเสียงหมดคำในจังหวะยกที่เสียงฟาในห้องที่ 6 เพื่อแสดงถึงที่มาของเสียงฟาจากทำนองต้นรากในห้องนี้ที่ตกเสียงฟา แต่ทำนองสร้างสรรค์นำมาเป็นเสียงในจังหวะยกและย้ำเสียงซอลในจังหวะตกของห้องที่ 6 ส่วนทำนองในห้องที่ 7 - 8 เป็นการสร้างทำนองที่รักษาเสียงตกหลักของทำนองต้นรากคือ เสียงลาในห้องที่ 7 และเสียงซอลในห้องที่ 8 ทั้งนี้ เลือกสำนวนที่อยู่ในกลุ่มเสียงเดียวกับเสียงตกหลักและอยู่ในสำนวนแนววิถีเสียงขึ้นเช่นเดียวกับสำนวนในวรรคแรก ดังการเทียบทำนองต่อไปนี้

จากการขยายทำนองต้นราก
ให้ครบ 4 ห้องเพลง

สู่การสร้างทำนองสร้างสรรค์
ประโยคที่ 3 วรรคแรก



ประโยคที่ 4

- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	ดํ ^รํ^ดํ - ซ	- - - ซ	ล ^ซ^ฟ - ซ	- ด - ร	- ฟ - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 4 มีแนวคิดสร้างทำนองจากคำสวด 2 ชุด คือ ชุดที่ 7 “อะนะริโย” และชุดที่ 8 “อะนัตตะสัญหิโต” โดยการขยายทำนองให้เป็น 4 ห้องเพลง ดังการเทียบทำนองต่อไปนี้

การขยายทำนองชุดที่ 7 (วรรคแรก)

ทำนองชุดที่ 7 คำว่า “อะนะริโย”

คำบาลี	อะนะริโย
ทำนอง	ฟ ซ ล ซ

ขยายทำนองต้นรากให้ครบ 4 ห้องเพลง

- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ

สู่ทำนองสร้างสรรค์ประโยคที่ 4 (ห้องที่ 1-4)

- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	ดํ ^รํ^ดํ - ซ

จากการขยายทำนองต้นรากแล้ว ผู้วิจัยกำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) และสร้างสรรค์ทำนองด้วยการเอื้อนเสียงในทุกห้องเพลงและทำการกระทบเสียงเรและเสียงโดในห้องที่ 4 โดยทำนองตลอดทั้งวรรคแรกนี้เป็นทำนองที่รักษาเสียงของคำในบทบาลีที่มีลักษณะเป็นเสียงสั้น คือ คำว่า “อะนะริโย” โดยมีทำนองสารัตถะยืนเสียงซอลเป็นหลักในห้องคู่ในทำนอง (- - - ฟ/- - -ซ/- - - ล/- - - ซ)

การขยายทำนองชุดที่ 8 (วรรคหลัง)

ทำนองชุดที่ 8 คำว่า “อะนัตถะสัญหิโต”

คำบาลี	- อะนัต -	ถะสัญ -หิ	โต - - -
ทำนอง	- ฟ ล -	ฟดํ - ฟ	ซ - - -

ขยายทำนองต้นรากให้ครบ 4 ห้องเพลง

- - - ฟ	- ล - ฟ	- ดํ - ฟ	- ซ - -

สู่ทำนองสร้างสรรค์ประโยคที่ 4 (ห้องที่ 5-8)

- - - ซ	ล ซฟ - ซ	- ด - ร	- ฟ - ซ

จากการขยายทำนองต้นรากพบว่าเสียงสารัตถะของทำนองในวรรคนี้คือเสียงฟาและเสียงซอล ผู้วิจัยจึงสร้างสรรค์ทำนองด้วยการเอื้อนและการกระทบเสียง โดยทำนองในห้องที่ 5 - 6 มีเสียงตกหลักที่เสียงซอล ซึ่งไม่ตรงกับเสียงในทำนองต้นราก เนื่องจาก ผู้วิจัยต้องการกำหนดให้เสียงฟาดังกล่าวเป็นเสียงประกอบ โดยให้อยู่ในสำนวนเอื้อนเสียงของชุดการเอื้อนเสียงซอล ส่วนสำนวนในห้องที่ 7 - 8 นั้นมีทำนองต้นรากอยู่ 3 เสียงคือ (- ดํ - ฟ/- - - ซ) ผู้วิจัยจึงสร้างทำนองมุ่งไปหาลูกตกเสียงซอล คือ (- ด -ร/- ฟ - ซ) ด้วยการเอื้อนเสียงและลงจบทำนอง

จากภาพรวมทั้งหมดของทำนองในช่วงที่ 2 นี้ เป็นการสร้างทำนองในลักษณะของการขยายทำนองจากคำในบทบาลี และตกแต่งทำนองของคำบาลีที่ขยายนั้น ทั้งนี้ การขยายทำนองจากบาลีนี้ต้องการขยายโดยยังคงรักษาเสียงหลักของคำ เพื่อที่จะรักษาความหมายของคำจากบทบาลีเอาไว้ ดังนั้น การสร้างสรรค์ทำนองจึงใช้กลวิธีการตกแต่งเสียงและตกแต่งสำนวนด้วยกลวิธีพิเศษต่าง ๆ เช่น การเอื้อนเสียง การกระทบเสียงและการสะบัดเสียง เป็นต้น รวมถึงการใช้กลุ่มเสียงในทำนองสร้างสรรค์ ซึ่งเป็นการใช้ในกลุ่มเสียงเดียวกับทำนองต้นรากที่ได้จากบทบาลีดังกล่าวทำให้มีความสอดคล้องกัน

ช่วงที่ 3

ทำนองช่วงที่ 3 มีแนวคิดเกี่ยวกับกามสุขัลลิกานุโยค ซึ่งหมายถึง การประกอบตนให้พัวพันหมกมุ่นอยู่ในกามสุขเป็นที่สุดอย่างหนึ่ง ในบรรดาที่สุด 2 ประการ โดยในพุทธศาสนาได้กล่าวถึง "สุขัลลิกานุโยค" ว่ามี 2 ลักษณะคือ สุขัลลิกานุโยคที่เป็นอริยะและไม่เป็นอริยะ โดยผู้วิจัยเลือกจะกล่าวถึงเฉพาะสุขัลลิกานุโยคที่ไม่เป็นอริยะ เพื่อต้องการสื่อความหมายถึงการบริโภคกามสุขของมนุษย์ ที่มนุษย์หาความสุขให้กายตนอย่างที่สุด อันเป็นสิ่งสุดโต่งประการหนึ่งที่พระพุทธองค์ทรงตรัสสอนไว้ โดยสุขัลลิกานุโยคที่ไม่เป็นอริยะนั้นมี 4 อย่างคือ การฆ่าสัตว์แล้วบำรุงตนให้อิ่ม การลักทรัพย์แล้วนำมาบำรุงตน การพูดเท็จเพื่อให้ประโยชน์เข้าตนและการบำรุงตนด้วยกามคุณ 5 อันเป็นคุณที่ผูกมัดสัตว์โลกให้เต็มไปด้วยกิเลส ในการยินดีและพอใจในรูป รส กลิ่น เสียง สัมผัส จึงเรียกได้ว่าเป็นกามที่น่าพอใจ ดังที่ พระธรรมโกศาจารย์ (ปัญญานันทภิกขุ) กล่าวถึงความหมายของกามสุขัลลิกานุโยคไว้ว่า

> *กามสุขัลลิกานุโยค หมายถึงการมัวเมาในกาม การมัวเมาในกามนี่เพราะว่าในสมัยนั้นพวกฤาษีชีไพร แม้ออกไปอยู่ป่าบำเพ็ญพรตแต่บางทีก็มีครอบครัว มัวเมาในกาม ถือว่ากามนั้นเป็นสิ่งสูงสุดที่มนุษย์ต้องการถืออย่างนั้น ถ้าเป็นอยู่อย่างนั้นแล้วมันไม่สำเร็จพระองค์ก็ตรัสว่า กามสุขัลลิกานุโยค การประกอบตนให้หมกมุ่นในกามของนักบวชที่ใช้ไม่ได้*
>
> (พระธรรมโกศาจารย์ (ปัญญานันทภิกขุ), 2543: 729)

ดังนั้น นอกจากแนวความคิดของทำนองสร้างสรรค์ข้างต้นแล้ว ผู้วิจัยยังกำหนดการสร้างสรรค์ทำนองด้วยการใช้เสียงลักษณะ 5 เสียง (Pentatonic) ของกลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) ซึ่งเป็นเสียงคู่สัมพันธ์กับกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ที่เป็นเสียงหลักในทำนองช่วงที่ 1 โดยกลุ่มเสียงทางเพียงออบนนั้น นอกจากจะเหมาะกับเครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องสายแล้วยังตรงกับกลุ่มเสียงดั้งเดิมของอินเดียที่สามารถใช้บรรเลงได้ทุกเวลา อันมีความหมายถึงความไพเราะ ความรื่นเริง ความปิติยินดี อีกทั้ง เป็นหนึ่งในกลุ่มเสียงที่เก่าแก่ที่สุดในโลก (Emmons E. White, 1971: 28) โดยที่ B. Chaintanya Deva ได้กล่าวเพิ่มเติมไว้ว่า เสียง 5 เสียงหรือ Pentatonic นั้น อินเดียเรียกว่า Ouduva โดยหนึ่งในกลุ่ม 5 เสียงนั้นคือ กลุ่มเสียงโมฮานา (Mohana) ที่ปรากฏการใช้ 5 เสียงประกอบด้วยเสียง Sa Ri Ga Pa Dha หรือ C D E G A (B. Chaintanya Deva, 1974: 11) ฉะนั้น

กลุ่มเสียงทางเพียงออบนที่ผู้วิจัยกำหนดใช้นั้นจะตรงกับความหมายของกลุ่มเสียงโมฮานา (Mohana) ดังกล่าว (ด ร ม ซ ล C D E G A) ดังการอธิบายทำนองต่อไปนี้

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ

แนวคิดการสร้างสรรค์และทำนองซ้ำกับประโยคที่ 1 - 2 ช่วงที่ 1 ทุกประการ

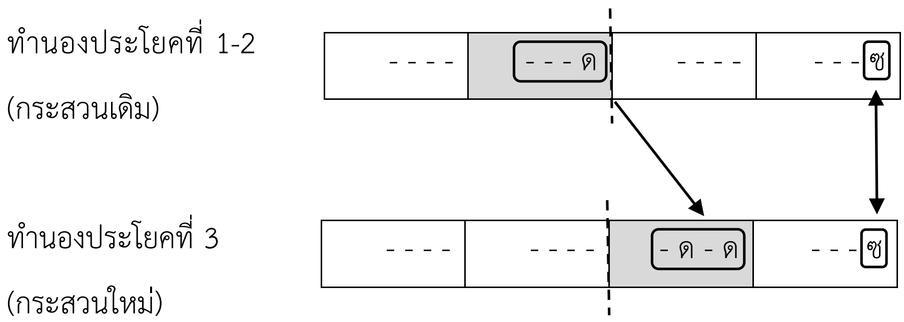
ประโยคที่ 3

- - - -	- - - -	- ด - ด	- - - ซ	- - - -	- - - -	- ด - ด	- - - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - -	- - - ด	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - ด	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 3 เป็นการนำสำนวนประโยคที่ 1 - 2 มาปรับทำนองให้มีกระสวนเปลี่ยนไปจากเดิมที่ปรากฏในห้องคู่ เป็นกระสวนใหม่โดยที่เริ่มต้นทำนองในห้องเพลงที่ 3 พร้อมทั้งเพิ่มเสียงโดเข้าไปอีก 1 ครั้ง ทั้งนี้ การสร้างทำนองนี้ยังคงความหมายถึงกามคุณ 5 เช่นเดียวกับประโยคก่อนดังนี้



จากทำนองข้างต้น เมื่อแสดงลักษณะทำนองสารัตถะจะเห็นได้ว่า ยังคงใช้เสียงหลักที่เสียงโดและเสียงซอล ซึ่งยังคงแสดงความเป็นเสียงสัมพันธ์คู่ 5 อันมีความหมายที่สื่อถึงกามคุณ 5 โดยปรากฏเสียงสารัตถะในห้องชิดกันคือ ห้องที่ 3 และ 4 ของแต่ละวรรค ในการย้ายสำนวนให้ทำนองชิดกันมากกว่าทำนองในประโยคที่ 1 - 2 นั้น ทำนองลักษณะชิดกันนี้ เพื่อต้องการสื่อถึงกามคุณ 5 อันเป็นสิ่งที่เกิดใกล้ตัวหรือเกิดขึ้นได้ง่าย

ประโยคที่ 4

- - - -	- - - -	- ด - ด	- - - ดํ	- - - -	- - - -	- ล - ล	- - - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - -	- - - ด	- - - ดํ	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 4 มีแนวคิดในมุมมองของการเกิดกามคุณนั้น เป็นความพึงพอใจ ความอยากได้ครอบครอง ที่ไม่ใช่หมายถึงอารมณ์ทางเพศอย่างเดียว อันเป็นเหตุที่ทำให้เกิดทุกข์แก่มนุษย์ ฉะนั้น หนึ่งในเรื่องของการทำให้เกิดทุกข์และเกี่ยวข้องกับกามสุขัลลิกานุโยคนั้น คือ ความรัก โดยความรักนั้นในทางพุทธศาสนาแบ่งออกเป็น 3 ระดับ คือ ความรักตนเอง ความรักผู้อื่น และความรักแบบเมตตา (ณัฐมา ขันติธรรมกุล, 2553: 19) ดังนั้น ผู้วิจัยจึงกำหนดระดับเสียงต่ำ กลาง สูง เพื่อสื่อความหมายของความรักในระดับที่ต่างกัน คือ เสียงโดต่ำแทนความรักในตนเอง อันเป็นความรักพื้นฐานที่มนุษย์พึงมี จัดเป็นความรักที่อยู่บนพื้นฐานเสน่หา (สิเนหะ)[11] เสียงโดสูงแทนความ

[11] เสนหานั้นเป็นความรักฝ่ายอกุศลที่ตรงข้ามกับเมตตา เป็นไวพจน์คำหนึ่งของตัณหาคือ ความรักที่เจือตัณหา ดังนั้น ความรักแบบสิเนหะจึงหมายถึง ความรักใคร่เยื่อใยเฉพาะบุคคล ความพอใจโปรดปรานส่วนตัว มุ่งเสพ

หมายความรักผู้อื่น อันเป็นความรักที่เป็นความปรารถนาดี จัดอยู่ในความรักแบบเปมะ[12] และเสียงตกซอลท้ายประโยคแทนความรักแบบเมตตา[13] อันเป็นความรักแบบปรารถนาให้ผู้อื่นมีความสุขคือความรักแบบเป็นกลาง ดังการเทียบเสียงและความหมายต่อไปนี้

ระดับเสียง	ด	ซ	ดํ
ระดับความรัก	ระดับตนเอง	ระดับเมตตา	ระดับผู้อื่น
อยู่บนพื้นฐาน	เสน่หา	เมตตา	เปมะ
ลักษณะ	พื้นฐาน	เป็นกลาง	รอบข้าง

ตารางที่ 43 การกำหนดระดับเสียงกับความหมายของระดับความรัก
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

โดยทำนองในวรรคแรกและวรรคหลังนั้น ยังคงใช้รูปแบบกระสวนเดียวกับประโยคก่อนคือ (- x -x /- - - x) แต่เปลี่ยนเสียงของทำนองเท่านั้น กล่าวคือ วรรคแรกใช้เสียง (- ด - ด/- - - ดํ) แทนความหมายระดับตนเองและระดับผู้อื่น ส่วนสำนวนในวรรคหลังนั้นใช้เสียง (- ล - ล/- - - ซ) ซึ่งมีเสียงตกหลักที่เสียงซอล อันหมายถึงระดับเมตตา ในขณะที่เสียงลา (- ล - ล) ในห้องที่ 7 นั้น เป็นการตกแต่งทำนองเชื่อมเสียงระหว่างเสียงโดสูงและเสียงซอล รวมทั้งยังเป็นเสียงคู่ 3 ของเสียงโดสูง ซึ่งเปรียบได้กับความรักใน 3 ระดับแห่งศาสนา

เสวยเวทนา และเกี่ยวกับการป้องกันรักษาตัวตน (พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตฺโต) อ้างถึงใน ณัฐมา ขันติธรรมกุล , 2553: 13)

[12] เปมะ เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “เคหสิตเปมะ” หมายถึง ความรักอันอาศัยเรือน ได้แก่ รักกันโดยฉันท์เป็นเนื่องถึงกัน เป็นญาติกัน เป็นคนร่วมเรือนเดียวกัน ความรักฉันพ่อแม่ลูก ญาติพี่น้อง และสามีภรรยา เป็นความรักที่สูงส่งกว่าแบบสิเนหะ ราคะ ตัณหา เพราะประกอบด้วย “คุณธรรม” หรือความรับผิดชอบต่าง ๆ เข้ามาควบคุมจึงมีอิทธิพลอยู่เหนือความใคร่ (พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตฺโต) อ้างถึงใน ณัฐมา ขันติธรรมกุล, 2553: 13-14)

[13] เมตตาหมายถึง “ความรัก” ความมีไมตรี ความปรารถนาดี ความอยากให้ผู้อื่นมีความสุขประสบแต่สิ่งที่เป็นคุณประโยชน์ เป็นความรักที่บริสุทธิ์ที่มีต่อเพื่อนมนุษย์และสัตว์ทั้งหลายในฐานะที่เป็นเพื่อนร่วมโลก หรือเพื่อนร่วมทุกข์ร่วมสังสารวัฏ เป็นความรักแบบกลาง ๆ อย่างเผื่อแผ่ทำให้ใจเปิดกว้างออกไปและผ่องใสเบิกบาน (พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตฺโต) อ้างถึงใน ณัฐมา ขันติธรรมกุล, 2553: 13)

ประโยคที่ 5

- - - -	- - - -	- ม - ม	- - - ซ	- - - -	- - - -	- ม - ม	- - - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - -	- - - ม	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 5 ยังคงใช้แนวคิดกามคุณ 5 เช่นเดิม ผู้วิจัยจึงนำทำนองประโยคที่ 3 สำนวน (- ด - ด/- - - ซ) มาเปลี่ยนเสียงต้น เป็น (- ม - ม/- - - ซ) ซึ่งเป็นการเปลี่ยนเสียงจากเสียงโดเป็นเสียงมี มีความห่างเสียงเป็นเสียงสัมพันธ์คู่ที่ 3 ดังนั้น การเปลี่ยนเสียงในวรรคนี้ เพื่อสื่อถึงความรักในตนเองนั้นมีความหลากหลายหรือความแปรเปลี่ยนอันเป็นสิ่งที่ต้องการหรือเกิดขึ้นในระดับของความรักในตนเอง และคงเสียงตกหลักเสียงซอลไว้ เพื่อสื่อนัยให้เกิดข้อคิดว่า ถึงแม้ความรักจะมีความหลากหลายหรือการแปรเปลี่ยนต่าง ๆ นั้น (ดังทำนองในวรรคแรก) ก็ยังมีความรักแบบเมตตาถือเป็นรักแบบกลาง อันถือเป็นรักในแบบธรรมค้ำจุนโลก โดยกำหนดให้บรรเลงซ้ำกันทั้งสองวรรคก่อนเปลี่ยนเข้าสู่ทำนองกระสวนใหม่ในประโยคต่อไป

ประโยคที่ 6

- - - ด	- ดํ - ดํ	- ล - ล	- ซ - ซ	- ม - ม	- ร - ร	- ด - ด	- ซฺ - ซฺ

ทำนองสารัตถะ

- - - ด	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ร	- - - ด	- - - ซฺ

ทำนองประโยคที่ 6 นำโครงสร้างเสียงจากประโยคที่ 4 มาย่อทำนองลงให้เหลือ 4 ห้องเพลง (วรรคแรก) โดยมีการลดและเพิ่มเสียงเข้าไปในทำนอง เพื่อสื่อความหมายว่า ถึงแม้ว่าความรักจะมีหลากหลายประเภท หลากหลายแบบและมีหลายระดับ แต่สิ่งที่เป็นรักแบบกลาง ๆ หรือรักที่เป็นกลางไม่โอนเอียงให้ตนเองนั้นมีทุกข์ คือรักแบบจิตเมตตา ดังทำนองในห้องที่ 4 และ 8 ผู้วิจัยกำหนดให้ตกที่เสียงซอลตามความหมายที่อธิบายไว้ในประโยคที่ 4 นอกจากนี้ การกำหนดใช้เสียงขึ้นต้นและเสียงหมดประโยคนั้นมีเสียงห่างกันเป็นคู่ 5 ซึ่งยังคงอยู่ในแนวคิดกามคุณ 5 อันเป็นแนวคิดหลักของการนำเสนอเรื่องกามตามบทบาลี

จากทำนองประโยคที่ 4 (วรรคแรก)

- - - -	- - - -	- ด - ด	- - - ดํ

ย่อลงเหลือ 2 ห้อง (ประโยคที่ 6 วรรคแรก) และปรับกระสวนทำนองใหม่

- - - ด	- ดํ - ดํ

จากทำนองประโยคที่ 4 (วรรคหลัง)

- - - -	- - - -	- ล - ล	- - - ซ

ย่อลงเหลือ 2 ห้อง (ประโยคที่ 6 วรรคแรก) และปรับกระสวนทำนองใหม่

- ล - ล	- ซ - ซ

ส่วนสำนวนวรรคหลัง ผู้วิจัยนำสำนวนในประโยคที่ 5 (- ม - ม/- - - ซ) มาขยายทำนองให้เป็น 4 ห้อง โดยยังคงเสียงขึ้นต้นและเสียงตกตามเดิม และเพิ่มเสียงเร เสียงโดตรงกลางวรรค ให้มีสำนวนในแนววิถีเสียงลงดังนี้

สำนวนประโยคที่ 5

- ม - ม	- - - ซ

ขยายเป็น 4 ห้อง

- ม - ม	- ร - ร	- ด - ด	- ซฺ - ซฺ

ประโยคที่ 7

แนวที่ 1 นำ

- - - -	- ล ซ ล	- - - -	- ดํ ล ดํ	- - - -	- รํ ดํ รํ	- - - -	- ล - ดํ

แนวที่ 2 ตาม

- - - -	- - - ล	ซ ล - -	- - - ดํ	ล ดํ - -	- - - รํ	ดํ รํ - -	- ล - ดํ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ดํ	- - - -	- - - รํ	- - - -	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 7 นำเสียงโดสูงมาเป็นเสียงลูกตกหลักของทำนอง และสร้างทำนองมุ่งไปหาเสียงตกนั้น ซึ่งเสียงโดสูงเป็นเสียงคู่ 4 ของเสียงซอลคู่ล่าง เพื่อสื่อถึงความรักนั้นสามารถแผ่ขยายแบบไร้ขอบเขตไปยังมนุษย์และสัตว์ทั้งหลายที่สามารถสัมผัสได้ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงกำหนดให้ใช้สำนวนทำนอง 3 พยางค์ จำนวน 3 ชุด ในสำนวนแนววิถีเสียงขึ้น และแบ่งการบรรเลงออกเป็น 2 กลุ่มคือกลุ่มนำและกลุ่มตาม โดยเสียงแรกของกลุ่มนำจะขึ้นต้นเสียงในจังหวะยก ส่วนกลุ่มตามจะขึ้นเสียงแรกในจังหวะตก ซึ่งทั้งสองกลุ่มนี้ มีลักษณะการบรรเลงแบบลูกเหลื่อม ประหนึ่งการร้อยเกลียวรักสอดประสานแผ่กว้างออกไป จากนั้นบรรเลงพร้อมกันในห้องที่ 8 (- ล - ดํ) สื่อถึงความลงตัว เข้ากันเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

ประโยคที่ 8

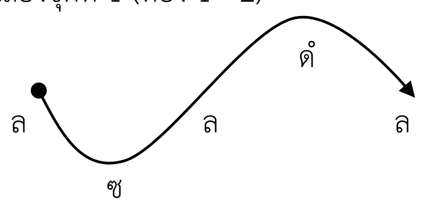
- - - ล	(ซ ล ดํ ล)	- - - ดํ	(ล ดํ รํ ดํ)	- - - รํ	(ดํ ล ดํ รํ)	- ล - ล	ดํ รํ ล ดํ

ทำนองสารัตถะ

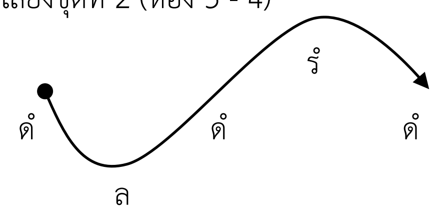
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ดํ	- - - -	- - - รํ	- - - -	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 8 ใช้แนวคิดเดียวกับประโยคที่ 7 และต้องการสื่อถึงความรักที่มักมีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลาหรืออาจกล่าวได้ว่าความรักนั้นไม่เที่ยงตรง ดังนั้น ผู้วิจัยจึงเปลี่ยนสำนวนลูกเหลื่อมเป็นลูกต่อแทน โดยยังคงเสียงสารัตถะและทำนองตามรูปแบบทำนองประโยคที่ 7 โดยที่มีกระสวนทำนองขึ้นและลงสลับกันไปมาดังนี้

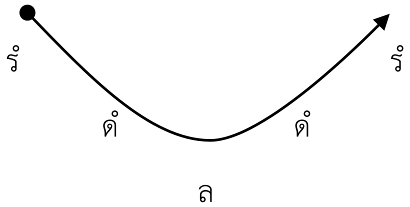
แนววิถีเสียงชุดที่ 1 (ห้อง 1 - 2)



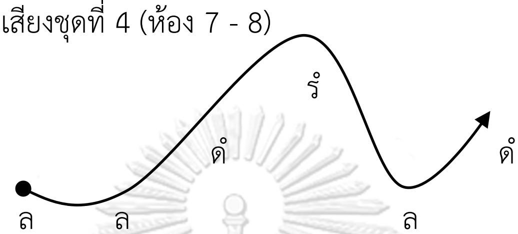
แนววิถีเสียงชุดที่ 2 (ห้อง 3 - 4)



แนววิถีเสียงชุดที่ 3 (ห้อง 5 - 6)



แนววิถีเสียงชุดที่ 4 (ห้อง 7 - 8)



ประโยคที่ 9

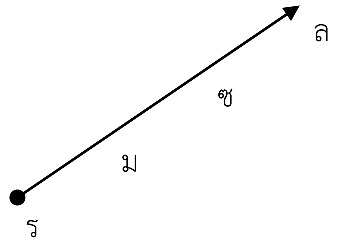
ร ม ซ ล	(ร ม ซ ล)	ด ม ซ ดํ	(ด ม ซ ดํ)	ซ ล ดํ รํ	(ซ ล ดํ รํ)	ม ซ ล ดํ	(ม ซ ล ดํ)

ทำนองสารัตถะ

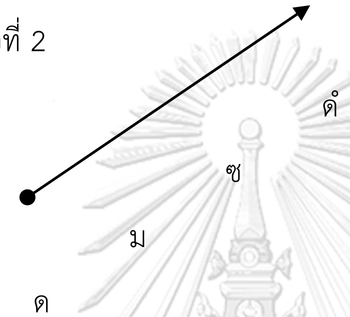
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ดํ	- - - -	- - - รํ	- - - -	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 9 ใช้แนวคิดเดียวกับประโยคที่ 7 - 8 และต้องการสื่อถึงความรักที่มักเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา เปรียบดั่งคุณในกามคุณ 5 ที่เป็นการผูกด้วยความพอใจร้อยรัดไว้ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงใช้สำนวนลูกล้อ แบ่งทำนองระหว่างนำและตาม เพื่อสื่อถึงลักษณะการเกิดขึ้น ซึ่งแทนด้วยทำนองนำ ส่วนลักษณะของการรับเอา พอใจ ยินดีในสิ่งที่เกิดขึ้นแทนด้วยทำนองตาม อันเป็นคุณลักษณะหนึ่งที่แสดงถึงความติดข้องพอใจในเครื่องผูกหรือกามคุณนั้น โดยยังคงเสียงลูกตกของทำนองสารัตถะตามรูปแบบทำนองประโยคที่ 7 - 8 รวมทั้งทำนองในลูกล้อที่ 1 - 4 นั้น เป็นกระสวนทำนองแนววิถีเสียงขึ้น ดังนี้

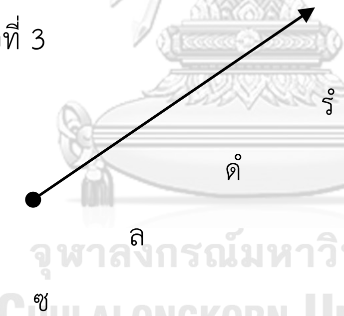
ลูกล้อที่ 1



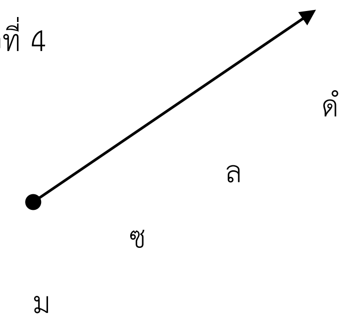
ลูกล้อที่ 2



ลูกล้อที่ 3



ลูกล้อที่ 4



ประโยคที่ 10

- - - -	ร ม ซ ล	- - - -	ด ม ซ ดํ	- - - -	ซ ล ดํ รํ	- - มํ รํ	ดํ ล - ดํ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ดํ	- - - -	- - - รํ	- - - -	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 10 ปรับมาจากทำนองประโยคที่ 9 โดยมีความหมายเช่นเดียวกันและกำหนดให้บรรเลงพร้อมกันทั้งทำนองนำและทำนองตาม เพื่อสื่อถึงความยินดีในสิ่งที่เกิดขึ้นที่มักเกิดขึ้นในมนุษย์ อันเป็นความเพลิดเพลินในรูปที่ได้เห็น เสียงที่ได้ยิน กลิ่น รส กระทบสัมผัสหรือเรียกว่า ความโสมนัสอันเกิดจากกาม

ประโยคที่ 11

แนวที่ 1 นำ

- - - -	- มํ รํ มํ	- - - -	- ซํ มํ ซํ	- - - -	- ลํ ซํ ลํ	- - - -	- มํ - ซํ

แนวที่ 2 ตาม

- - - -	- - - มํ	รํ มํ - -	- - - ซํ	มํ ซํ - -	- - - ลํ	ซํ ลํ - -	- มํ - ซํ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - มํ	- - - -	- - - ซํ	- - - -	- - - ลํ	- - - -	- - - ซํ

ทำนองประโยคที่ 11 เป็นกระสวนทำนองเดียวกับทำนองประโยคที่ 7 แต่ปรับทำนองด้วยการเพิ่มเสียงขึ้น 5 เสียง จึงทำให้ทำนองอยู่ในช่วงเสียงสูงทั้งหมดในลักษณะทำนองโอดพัน เพื่อสื่อความหมายว่า เมื่อความรักคือหนึ่งในกามคุณที่มนุษย์สัมผัสและเข้าใจได้ อานุภาพของความรักจึงมีถึงขั้นความพึงพอใจ ความปรารถนาอย่างที่สุด ดังนั้น ทำนองนี้จึงหมายถึงความเป็นที่สุด นอกจากนี้การเพิ่มเสียงให้สูงขึ้น 5 เสียงจากกลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) เสียงที่เพิ่มขึ้นตรงกับเสียงในกลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) และใช้ในช่วงเสียงสูง เสียงที่ใช้ในทำนองไม่ขัดกับกลุ่มเสียงทางเพียงออบนตามข้อกำหนดหลักของการสร้างเพลงในช่วงที่ 3 นี้ จึงนำมาใช้นำเสนอทำนองเพื่อความหลากหลายของสำนวน ดังการเทียบทำนองต่อไปนี้

กระสวนทำนองประโยคที่ 7			เพิ่มเสียงสูงขึ้น 5 เสียง	
- - - -	- ล ซ ล		- - - -	- มํ รํ มํ
- - - -	- ดํ ล ดํ	➡	- - - -	- ซํ มํ ซํ
- - - -	- รํ ดํ รํ		- - - -	- ลํ ซํ ลํ
- - - -	- ล - ดํ		- - - -	- มํ - ซํ

ประโยคที่ 12

- - - มํ	(รํ มํ ซํ มํ)	- - - ซํ	(มํ ซํ ลํ ซํ)	- - - ลํ	(ซํ มํ ซํ ลํ)	- มํ - มํ	ซํ ลํ มํ ซํ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - มํ	- - - -	- - - ซํ	- - - -	- - - ลํ	- - - -	- - - ซํ

ทำนองประโยคที่ 12 เป็นกระสวนทำนองเดียวกับทำนองประโยคที่ 8 และปรับเพิ่มเสียงขึ้น 5 เสียงและอยู่ช่วงเสียงสูงขึ้น 1 ช่วงเสียง เพื่อสื่อความหมายถึงความเป็นที่สุดแห่งความรัก ความพึงใจ รวมทั้งการแผ่ความรักออกไปแบบไม่มีขอบเขต ที่มักมีเกิดขึ้นในมนุษย์และสัตว์ทั้งหลาย

ประโยคที่ 13

ร ม ซ ล	(ร ม ซ ล)	ด ม ซ ดํ	(ด ม ซ ดํ)	ซ ล ดํ รํ	(ซ ล ดํ รํ)	ม ซ ล ดํ	(ม ซ ล ดํ)

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ดํ	- - - -	- - - รํ	- - - -	- - - ดํ

ประโยคที่ 13 เป็นการซ้ำทำนองกับประโยคที่ 9 นี้ เพื่อเน้นย้ำความหมายของความรักที่มักเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา อันเป็นการผูกรัดแห่งกามคุณ 5

ประโยคที่ 14

- - - -	ร ม ซ ล	- - - -	ด ม ซ ดํ	- - - -	ซ ล ดํ รํ	- - มํ รํ	ดํ ล - ดํ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ดํ	- - - -	- - - รํ	- - - -	- - - ดํ

ซ้ำทำนองกับประโยคที่ 10 เพื่อเน้นย้ำความหมายถึงความยินดีในกามคุณที่เกิดขึ้นในมนุษย์

ประโยคที่ 15

- - - -	- ด - ซ	- - - -	- ดํ - ซ	- - - -	- ด - ซ	- - - -	- ดํ - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ

ประโยคที่ 16

- - - -	- ด - ซ	- - - -	- ดํ - ซ	- - - -	- ด - ซ	- - - -	- ดํ - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 15 - 16 เป็นทำนองซ้ำกัน และเป็นการนำแนวคิดเรื่องกามคุณ 5 โดยมีคู่เสียงห่างกันเป็นคู่ที่ 5 ระหว่างเสียงโดและเสียงซอล ตามที่ผู้วิจัยได้อธิบายไว้ตอนต้นแล้ว มาทำการย้ำสำนวนตอนท้ายทำนอง เพื่อสื่อนัยว่าเพียงเพราะอารมณ์แห่งกามจึงเป็นเหตุให้มนุษย์เกิดความพึงพอใจในกาม อันเป็นหนทางแห่งความลุ่มหลง มัวเมา เป็นไปเพื่อความทุกข์ ดังนั้น นอกจากจะใช้แนวคิดเรื่องคู่ 5 แล้ว ยังใช้เสียงโดสูงและโดต่ำสลับกัน โดยเริ่มสำนวนที่เสียงโดต่ำก่อน (- ด - ซ) แล้วจึงเป็นเสียงโดสูง (- ดํ - ซ) เพื่อสื่อถึงความเป็นอารมณ์แห่งกามนั้น ไม่มีอะไรที่เที่ยงแท้แน่นอน และสื่อถึงนัยที่สามารถสะท้อนความหมายได้ทั้งด้านบวกและด้านลบ ดังเช่น ความรักอันเป็นหนึ่งในเหตุแห่งทุกข์ทั้งปวง

ประโยคที่ 17

- - - -	- - - -	- ด - ด	- - - ซ	- - - -	- - - -	- ด - ด	- - - ซ

ประโยคที่ 18

- - - -	- - - -	- ด - ด	- - - ซ	- - - -	- - - -	- ด - ด	- - - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ

ทำนองในประโยคที่ 17 - 18 เป็นทำนองเดียวกับส่วนต้นคือประโยคที่ 3 - 4 เพื่อแสดงถึงการย้อนกลับมาสู่แก่นแห่งความเป็นสุดโต่งที่สุดแห่งกามสุขัลลิกานิโยค จากแนวคิดคุณแห่งกามคุณ 5 หรือกามารมณ์ 5 นั่นเอง

ท่อนที่ 2 เพลงอัตตกิลมถานุโยค

ทำนองท่อนที่ 2 มีแนวคิดในการสร้างสรรค์ทำนองโดยนำเสียงสารัตถะหลักจากบทบาลีที่กล่าวถึงการปฏิบัติที่ตึงเกินไปวางเป็นเสียงโครงสร้างหลักของทำนองและสร้างสรรค์ทำนองมุ่งไปหาเสียงตกนั้น ๆ ตามความหมายของการปฏิบัติที่เป็นทุกข์ ดังที่พระธรรมโกศาจารย์ (ปัญญานันทภิกขุ) อธิบายความหมายของคำนี้ไว้ว่า *“อัตตกิลมถานุโยคคือ การทำตนให้ลำบาก ได้แก่ การบำเพ็ญความพียรต่าง ๆ ที่ทรมานร่างกาย เช่น ยืน ไม่นอนบ้าง ทำอะไรต่าง ๆ มันมากเรื่องที่เขาทำกันอยู่ในอินเดีย เรียกว่า อัตตกิลมถานุโยค ไม่ดี”* (พระธรรโกศาจารย์ (ปัญญานันทภิกขุ), 2543: 729)

คำอ่านบาลีและคำแปล

คำอ่านบาลี	คำแปล
โย จายัง อัตตะกิละมะถานุโยโค	อีกอย่างหนึ่งคือการประกอบการทรมานตนให้ลำบาก
ทุกโข	ให้เกิดทุกข์แก่ผู้ประกอบ (นำมาซึ่งทุกข์)
อะนะริโย	ไม่ใช่ไปจากข้าศึกคือกิเลส
อะนัตถสัญหิโต	ไม่ประกอบด้วยประโยชน์อย่างหนึ่ง

ตารางที่ 44 คำอ่านบาลีและคำแปลการปฏิบัติที่ตึงเกินไป

ที่มา: สวดมนต์แปล ทำวัตรเช้า - เย็น (กัลย์สุดา เปี่ยมประจักพงษ์, 2547: 77)

จากคำอ่านบาลีข้างต้น ผู้วิจัยได้นำมาสร้างสรรค์ทำนอง โดยแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน คือ (1) นำคำอ่านบาลีเฉพาะคำที่กล่าวถึงการปฏิบัติที่ตึงมาแทนค่าเสียงด้วยระบบตัวโน้ตดนตรีไทย โดยยังคงรูปแบบฉันทลักษณ์ตามความสั้นยาวของคำอ่านบาลี (2) กำหนดจังหวะและทำนองตามจังหวะความสั้นยาวของคำในบทบาลี (3) สร้างสรรค์และตกแต่งทำนอง ดังขั้นตอนต่าง ๆ ต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ 1

คำอ่านบาลีและการแทนค่าเสียงของคำสวด

คำอ่านบาลี	โย จายัง อัตตะกิละมะถานุโยโค ทุกโข อะนะริโย อะนัตถะสัญหิโต ฯ
แทนค่าเสียง	ซ ซ ซ ฟ ฟ ซ ล ซ ดํ ดํ ซ ซ ซ ดํ ฟ ซ ล ซ ฟ ล ฟ ดํ ฟ ซ

ขั้นตอนที่ 2 กำหนดจังหวะและทำนอง

ผู้วิจัยกำหนดทำนองตามจังหวะความสั้นยาว สูงต่ำของคำในบทบาลี โดยแบ่งออกเป็นชุด ๆ ดังนี้

ชุดที่ 1 คำว่า “โย จายัง”

คำบาลี	- - - โย	- จา - ยัง
ทำนอง	- - - ซ	- ซ - ซ

ชุดที่ 2 คำว่า “อัตถะ กิละมะถานโยโค”

คำบาลี	- อัต- ตะ	กิละมะถา	- - นุโย	- โค - -
ทำนอง	- ฟ - ฟ	ซ ล ซ ดํ	- - ลซ	- ซ - -

ชุดที่ 3 คำว่า “ทุกโข”

คำบาลี	- ทุก - โข
ทำนอง	- ซ - ดํ

ชุดที่ 4 คำว่า “อะนะริโย”

คำบาลี	อะนะริโย
ทำนอง	ฟ ซ ล ซ

ชุดที่ 5 คำว่า “อะนัตถะสัญหิโต”

คำบาลี	- อะนัต -	ถะสัญ -หิ	โต - - -
ทำนอง	- ฟ ล -	ฟดํ - ฟ	ซ - - -

ขั้นตอนที่ 3 การสร้างสรรค์และการตกแต่งทำนอง

ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์และตกแต่งทำนอง โดยกำหนดให้ใช้เสียงลูกตกหลักของบทสวดบาลีคือเสียงซอล นำมาเป็นเสียงโครงสร้างหลักและแต่งสำนวนบนกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรsx) ตามนัยของความหมายอัตตกิลมถานุโยค ในด้านของการปฏิบัติที่ทำให้ตนเองนั้นได้รับความทุกข์ทรมาน ตามที่พระครูกัลยาณสิทธิวัฒน์ (สมาน กลฺยาณธมฺโม) ได้อธิบายไว้ว่า พุทธประวัติที่กล่าวถึงการบำเพ็ญเพียรทุกรกิริยาก่อนการตรัสรู้ด้วยการทรมานตนเองอย่างยิ่งยวดตามที่ทรงเล่าให้พระสารีบุตรเถระฟังในภายหลังด้วยวิธีหลัก ๆ 3 วิธีคือ

(1) ขบฟันด้วยฟัน โดยการกัดฟันเข้าหากันอย่างแรง เอาลิ้นกดเพดานปากอย่างแรงจนเกิดความร้อนขึ้นในร่างกายจนมีเหงื่อออกมาทางรักแร้ ได้เสวยทุกขเวทนาอย่างแรงกล้า

(2) กลั้นลมหายใจ โดยการกลั้นหายใจให้ได้นานที่สุดทั้งทางปากและจมูกจนเกิดความร้อนทั่วร่างกาย ทำให้หูอื้อ ปวดศีรษะ จุกเสียดทั่วทั้งร่างกาย เมื่อลมหายใจไม่สามารถออกทางช่องนาสิกและช่องพระโอษฐ์ได้ จึงดั้นด้นไปออกทางโสตทวาร เมื่อไม่สามารถออกได้อีกจึงตลบขึ้นไปบนพระเศียรและหวนกลับลงสู่พระอุทร

(3) อดอาหาร โดยการไม่กินอาหาร ร่างกายซูบผอมเหลือแต่หนังหุ้มกระดูก พระวรกายเหี่ยวแห้งยิ่งนัก พระอัฐิปรากฏที่พระวรกาย ผิวพรรณเศร้าหมอง (พระครูกัลยาณสิทธิวัฒน์ (สมาน กลฺยาณธมฺโม), 2552: 67)

ฉะนั้น ทำนองในเพลงนี้จะสื่อถึงภาวะอารมณ์การทนทุกข์ทรมานแห่งการบำเพ็ญเพียรทุกรกิริยาดังการอธิบายทำนองต่อไปนี้

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ซซซ	- - - -	(- - - ด/ซ)	- - - -	- - - ซซซ	- - - -	(- - - ด/ซ)

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 1 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองมาจากการทรมานวิธีที่ 1 คือ การขบฟันด้วยฟัน โดยแสดงอาการของการกัด การกด การขบ การกระแทก ดังนั้น ผู้วิจัยจึงใช้ลักษณะการสะบัดเสียงเริ่มต้นทำนอง และบรรเลงในลักษณะเสียงนำในห้องที่ 2 และ 6 เพื่อแสดงถึงความแข็งแกร่ง รุนแรง ส่วนทำนองในห้องที่ 4 และ 8 เป็นทำนองรับในจังหวะตกจำนวน 2 เสียงคือ เสียงซอลและเสียงโดพร้อมกัน ทั้งนี้ เสียงโดและเสียงซอลเป็นเสียงสัมพันธ์ห่างเป็นคู่ 5 เพื่อสื่อถึงการขบกันของฟันบนและฟันล่าง โดยทำนองประโยคนี้ยังคงใช้เสียงหลักของเพลงคือเสียงซอล เพราะเป็นเสียงหลักและเสียงปิดวรรคของทำนองที่ได้จากบทบาลี ดังนั้น เสียงสารัตถะของประโยคจึงปรากฏเสียงซอลเสียงเดียว

ประโยคที่ 2

- - - ซซซ	(- - - ด/ซ)	- - - ซซซ	(- - - ด/ซ)	- - - ซซซ	(- - - ด/ซ)	- - - ซซซ	(- - - ด/ซ)

ทำนองสารัตถะ

- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 2 ยังคงใช้แนวคิดเดียวกับทำนองประโยคที่ 1 แต่ใช้สำนวนกระชั้นเสียงและมีความถี่มากขึ้นจากเดิม 2 ห้อง เป็นจำนวน 4 ห้องเช่นเดียวกับลักษณะการทอนทำนองในเพลงไทย เพื่อแสดงถึงการกดหรือกระแทกที่มีความแรงและแน่นมากขึ้น ดังการเทียบทำนองที่มีการเพิ่มความถี่มากขึ้นดังนี้

จากสำนวนในประโยคที่ 1

- - - -	- - - ^{ซซ}ซ	- - - -	(- - - $\frac{ด}{ซ}$)

↓

ย่อสำนวน

- - - ^{ซซ}ซ	(- - - $\frac{ด}{ซ}$)	- - - ^{ซซ}ซ	(- - - $\frac{ด}{ซ}$)

ประโยคที่ 3

- - - ^{ซซ}ซ	- - - ^{ซซ}ซ	- - - ^{ซซ}ซ	- - - ^{ซซ}ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	ซ ซ ซ ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 3 ยังอยู่ในแนวคิดเดิม โดยทำนองวรรคแรกทำการทอนทำนองจาก 2 ประโยคที่ผ่านมา แล้วตัดให้เหลือเฉพาะการสะบัดเสียงซอลในห้องที่ 1 - 4 เพื่อสื่อถึงการกัด การขบที่แนบแน่นมากขึ้น ส่วนสำนวนวรรคหลังเป็นทำนองในจังหวะยกและตก ไม่สะบัดเสียง เพื่อสื่อถึงการประกบกันเป็นอันหนึ่งอันเดียว จนก่อเป็นฐานภาวะกำลังของการบีบคั้นให้เกิดแรงดันที่จะเชื่อมโยงไปสู่ทำนองประโยคถัดไป

ประโยคที่ 4

- - - -	(- - - ^{รฟ}ซ)	- - - -	- - - ซ	- - - -	(- - - ^{ฟซ}ล)	- - - -	- - - ล

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล

ทำนองประโยคที่ 4 มีแนวคิดต่อเนื่องจากการกัดหรือขบฟันอย่างแนบแน่นจนเกิดเป็นกำลังแรงดัน นำไปสู่การเอาลิ้นกดเพดานอย่างแรง ดังนั้น ทำนองนี้จึงใช้เสียงซอลในเสียงตกหลักห้องที่ 4 และใช้เสียงลาเป็นเสียงตกหลักห้องที่ 8 ในแนววิถีเสียงขึ้นดังนี้



เพื่อสื่อถึงการดันขึ้นของการทำงานของปากด้านล่าง พร้อมกันนี้กำหนดให้วงดนตรีบรรเลงในลักษณะเสียงดังกระพือ ที่มีน้ำหนักความดังความเบาสลับกัน เพื่อสื่อถึงภาวะแรงกด แรงต้านยิ่งกดยิ่งแน่น ยิ่งกดยิ่งมีความแรงมากขึ้น ส่วนเสียงสะบัดในห้องที่ 2 และห้องที่ 6 นั้น บรรเลงในลักษณะเป็นการตกแต่งทำนอง โดยแต่ละวรรคนั้น จะมีลูกตกเสียงเดียวกับเสียงตกประจำวรรค เพื่อให้มีแนววิถีเสียงในกลุ่มเดียวกัน ทั้งนี้ การสะบัดนี้นอกจากจะมีกระสวนการสะบัดแนววิถีเสียงขึ้นแล้ว ยังสื่อถึงลักษณะการลั่นของเสียงฟันเมื่อขบกันแน่นดัง “กรอด” ด้วย ดังนั้น ภาพลักษณ์สำหรับทำนองนี้คือความแรงของการดันขึ้นของปากล่างผสมผสานกับความรัดแน่นของฟันจนทำให้เกิดเสียงฟันเบียดกันอย่างรุนแรงนั่นเอง

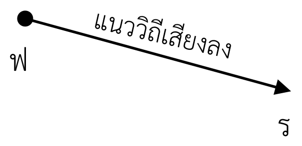
ประโยคที่ 5

- - - -	(- - -ลซฟ)	- - - -	- - - ฟ	- - - -	(- - -ซฟร)	- - - -	- - - ร

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร

ทำนองประโยคที่ 5 มีแนวคิดและความหมายเดียวกับประโยคที่ 4 แต่เปลี่ยนจากทิศทางของเสียงเป็นเสียงฟาในวรรคแรกและเสียงเรในวรรคหลัง เป็นสำนวนแนววิถีเสียงลงเพื่อสื่อถึงการกดของปากบนกดลงด้านล่างตามแนววิถีเสียงลงดังนี้



โดยทำนองประโยคนี้ตกเสียงหลักที่เสียงเรในห้องที่ 8 ซึ่งเป็นเสียงคู่สัมพันธ์คู่ที่ 4 ของเสียงซอล จึงทำให้มีความสอดคล้องกับเสียงซอลซึ่งเป็นเสียงโครงสร้างหลักที่ผู้วิจัยกำหนดไว้

ประโยคที่ 6

- - - -	(- - - ฟซล)	- - - -	- - - ล	- - - -	(- - - ซลดํ)	- - - -	- - - ดํ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 6 มีแนวคิดต่อเนื่องจากประโยคก่อนหน้านี้ โดยที่ทำนองในประโยคนี้หมายถึงการกดแน่น จนทำให้เกิดอุณหภูมิสูงขึ้น ดังนั้น การแทนภาพลักษณ์ของการเพิ่มขึ้นของความร้อนนั้น ผู้วิจัยกำหนดให้ใช้เสียงลา ซึ่งเป็นคู่เสียงสัมพันธ์กับเสียงเรในเสียงตกหลักของประโยคที่ 5 ซึ่งมีความห่างเป็นคู่ 5 อีกทั้ง การเพิ่มเสียงเป็นคู่ 5 นี้ แสดงถึงการค่อย ๆ เพิ่มขึ้นของอุณหภูมิจนกระทั่งทำเสียงกระพือต่อเนื่องและเพิ่มเสียงให้สูงขึ้นถึงเสียงโดสูง ซึ่งเป็นเสียงคู่ 3 ของเสียงลา อันแสดงถึงการรวมจุดภาวะความตึงเครียดเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในเสียงตกเสียงโดสูง นอกจากนี้ทำนองสะบัดเสียงในห้องที่ 2 และ 6 นั้น ยังคงใช้แนวคิดเดียวกับประโยคก่อนหน้าที่กล่าวแล้ว

ประโยคที่ 7

- - - -	(- - - ซลดํ)	- - - -	- - - ดํ	- - - -	(- - - ซลดํ)	- - - -	- - - ดํ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ดํ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 7 เป็นการนำสำนวนวรรคท้ายของประโยคที่ 6 มาซ้ำทำนองอีก 2 ครั้ง ทั้งนี้เพื่อแสดงถึงสภาวการณ์กดดันถึงขีดสุดของการทรมานตนด้วยการขบฟันด้วยฟัน

ประโยคที่ 8

- - - ล	- - - ดํ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ดํ	- ล - ดํ	- ล - ฟ

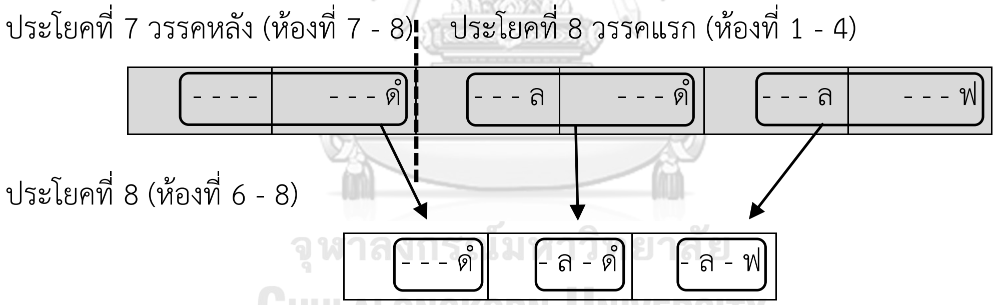
ทำนองสารัตถะ

- - - ล	- - - ดํ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ฟ

ทำนองประโยคที่ 8 มีแนวคิดจากภาวะกดดันร้อนถึงขีดสุดจนกระทั่งเหงื่อไหลออกตามรักแร้และพระวรกายของพระองค์ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงกำหนดเสียงในกลุ่มเสียงทางขวา (ฟซลxดร) และกำหนดสำนวนตามลักษณะของการเกิดขึ้นและไหลลงของเม็ดเหงื่อ โดยที่สำนวนในวรรคแรกเริ่มต้นที่เสียงลาแสดงการเกิดขึ้นเม็ดเหงื่อและแสดงการไหลลงในทำนองห้องที่ 2-4 (- - - ดํ/- - - ล/- - - ฟ) ดังภาพแสดงแนววิถีเสียงขึ้นลงต่อไปนี้



ส่วนสำนวนในห้องที่ 6 - 8 นั้นแสดงการไหลลงของเหงื่อเช่นกัน ซึ่งเป็นสำนวนย่อของสำนวนท้ายประโยคที่ 7 จนถึงห้องที่ 5 ของประโยคที่ 8 ดังตารางเปรียบเทียบต่อไปนี้



โดยทำนองสารัตถะของวรรคหน้าและวรรคหลังอยู่สำนวนเดียวกันแต่เปลี่ยนจากเสียงต้นซึ่งเป็นเสียงลาในวรรคแรกและเป็นเสียงซอลในวรรคหลัง

ประโยคที่ 9

- - - ซ	- - - ดํ	- ล - ดํ	- ล - ฟ	- - - ล	- - - ดํ	- - - ล	- - - ฟ

ทำนองสารัตถะ

- - - ซ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ล	- - - ดํ	- - - ล	- - - ฟ

ทำนองประโยคที่ 9 เป็นสำนวนลักษณะเดียวกับประโยคที่ 8 แต่วางตำแหน่งวรรคสลับกันดังการเปรียบเทียบต่อไปนี้

ประโยคที่ 8

- - - ล	- - - ดํ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ดํ	- ล - ดํ	- ล - ฟ

ประโยคที่ 9

- - - ซ	- - - ดํ	- ล - ดํ	- ล - ฟ	- - - ล	- - - ดํ	- - - ล	- - - ฟ

โดยเป็นการซ้ำทำนองและยังคงเสียงสารัตถะเดิม เพื่อแสดงการหมดทำนองก่อนเข้าสู่ทำนองในความหมายใหม่ในประโยคถัดไป

ประโยคที่ 10

- - - -	- - - รํ	- - - -	- - - ดํ	- - - -	- - - รํ	- - - -	- - - ดํ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - รํ	- - - -	- - - ดํ	- - - -	- - - รํ	- - - -	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 10 มีแนวคิดการสร้างสรรค์จากการทรมานด้วยการกลั้นหายใจ ดังนั้นผู้วิจัยจึงกำหนดให้ใช้การรัวในเสียงเรค่อย ๆ ดังขึ้นและลากเสียงไปถึงจังหวะของเสียงโดในห้องที่ 4 และทำเสียงโดในลักษณะเสียงสั้นและเบาลง แสดงอาการหมดลม โดยสำนวนทำนองนี้ยังคงอยู่ในกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) เป็นหลัก และบรรเลงสำนวนซ้ำกันทั้งวรรคหน้าและวรรคหลัง

ประโยคที่ 11

- - - -	- - - ดํ	- - - -	- - - ฟ/ท	- - - -	- - - ดํ	- - - -	- - - ฟ/ท

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ดํ	- - - -	- - - ฟ/ท	- - - -	- - - ดํ	- - - -	- - - ฟ/ท

ทำนองประโยคที่ 11 ใช้แนวคิดอาการกลั้นลมหายใจต่อเนื่องจากประโยคที่ 10 โดยที่แสดงถึงอาการของการดิ้นรนของการกลั้นหรือความอัดอั้น กระวนกระวายที่ไม่สามารถหายใจได้ ผู้วิจัยจึงกำหนดให้ใช้เสียงที ซึ่งเป็นเสียงนอกกลุ่มเสียงมาเป็นลูกตก ควบคู่กับเสียงฟาซึ่งเป็นเสียงสัมพันธ์คู่ที่ 4 ของเสียงที (- - - $\frac{\text{ฟ}}{\text{ท}}$) ทั้งนี้ เสียงตกของทั้งสองวรรคแสดงถึงภาวะที่ไม่สมดุล ลำบาก สะดุด ที่เกิดจากการกลั้นหายใจ ดังนั้น เสียงทีที่นำมาใช้นี้ ถึงแม้จะเป็นเสียงนอกกลุ่มเสียงก็ตาม แต่สามารถนำมาใช้ตกแต่งทำนองเพื่อให้เกิดความหลากหลายและสื่อความหมายในทำนองได้เป็นอย่างดี

ประโยคที่ 12

- - - -	- - - $\frac{\text{ฟ}}{\text{ซ}}$	- - - -	- - - $\frac{\text{ฟ}}{\text{ซ}}$	- - - -	- - - $\frac{\text{ฟ}}{\text{ซ}}$	- - - -	- - - $\frac{\text{ฟ}}{\text{ซ}}$

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - $\frac{\text{ฟ}}{\text{ซ}}$	- - - -	- - - $\frac{\text{ฟ}}{\text{ซ}}$	- - - -	- - - $\frac{\text{ฟ}}{\text{ซ}}$	- - - -	- - - $\frac{\text{ฟ}}{\text{ซ}}$

ทำนองประโยคที่ 12 ยังคงแสดงภาวะบีบคั้น โดยผู้วิจัยกำหนดให้ใช้เสียงไม่กลมกล่อม (dissonance) ซึ่งเป็นเสียงซอลและเสียงฟา (- - - $\frac{\text{ฟ}}{\text{ซ}}$) มีความห่างเป็นคู่ 2 ในการนำเสนอภาวะอารมณ์บีบคั้นดังกล่าว

ประโยคที่ 13

- - - -	- - - $\frac{\text{ซ}}{\text{ล}}$	- - - -	- - - $\frac{\text{ซ}}{\text{ล}}$	- - - -	- - - $\frac{\text{ซ}}{\text{ล}}$	- - - -	- - - $\frac{\text{ซ}}{\text{ล}}$

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - $\frac{\text{ซ}}{\text{ล}}$	- - - -	- - - $\frac{\text{ซ}}{\text{ล}}$	- - - -	- - - $\frac{\text{ซ}}{\text{ล}}$	- - - -	- - - $\frac{\text{ซ}}{\text{ล}}$

ทำนองประโยคที่ 13 มีแนวคิดและวิธีการเดียวกับประโยคที่ 12 แต่เปลี่ยนมาใช้เสียงคู่ 2 ของเสียงซอลและเสียงลา (- - - $\frac{\text{ซ}}{\text{ล}}$) รวมทั้งสื่อถึงการอยู่ในภาวะบีบคั้นอย่างต่อเนื่อง

ประโยคที่ 14

ฟ ฟ - ─ - ─ ดํ ดํ	ฟ ฟ - ─ - ─ ดํ ดํ	ฟ ฟ - ─ - ─ ดํ ดํ	ฟ ฟ - ─ - ─ ดํ ดํ	ฟ ฟ - ─ - ─ ดํ ดํ	ฟ ฟ - ─ - ─ ดํ ดํ	ฟ ฟ - ─ - ─ ดํ ดํ	ฟ ฟ - ─ - ─ ดํ ดํ

ทำนองสารัตถะ

ฟ - - - ─ ดํ	ฟ - - - ─ ดํ	ฟ - - - ─ ดํ	ฟ - - - ─ ดํ	ฟ - - - ─ ดํ	ฟ - - - ─ ดํ	ฟ - - - ─ ดํ	ฟ - - - ─ ดํ

ทำนองประโยคที่ 14 มีแนวคิดต่อเนื่องจากการกลั้นลมจนเกิดความคับข้อง ทำให้เกิดความร้อนไปทั่วร่างกาย ทำให้เกิดอาการหูอื้อ ผู้วิจัยจึงกำหนดให้ใช้เสียงฟาและเสียงโดสูงทำเสียงที่กระชั้นและมีความถี่มากกว่าประโยคก่อนหน้า เพื่อแสดงภาวะความกดดันจนหูอื้อ จุกเสียด ทั้งนี้ คู่เสียงดังกล่าวถึงแม้จะมีลักษณะเสียงเป็นคู่สัมพันธ์คู่ที่ 5 ก็ตามแต่ผู้วิจัยมุ่งใช้เสียงฟาคู่กับเสียงโดสูง ในฐานะที่เสียงโดสูงหมายถึงการกดดันขั้นสุด ดังความหมายที่อธิบายแล้วในประโยคก่อนหน้านี้ ดังนั้นทำนองในประโยคนี้จึงใช้เสียงฟาคู่กับเสียงโดสูง เพื่อเป็นทำนองตั้งต้นก่อนการทอนเสียงสู่สำนวนในประโยคต่อไป

ประโยคที่ 15

ดํ ดํ ดํ ดํ	ดํ ดํ ดํ ดํ	ดํ ดํ ดํ ดํ	ดํ ดํ ดํ ดํ	ดํ ดํ ดํ ดํ	ดํ ดํ ดํ ดํ	ดํ ดํ ดํ ดํ	ดํ ดํ ดํ ดํ

ทำนองสารัตถะ

- - - ดํ	- - - ดํ	- - - ดํ	- - - ดํ	- - - ดํ	- - - ดํ	- - - ดํ	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 15 มีแนวคิดความร้อนพลุ่งพล่านจนถึงขีดสุด ผู้วิจัยจึงใช้ลักษณะทำนองที่มีเสียงสูงและถี่ ประหนึ่งคือความกดดันที่สูงขึ้นสุดซึ่งเป็นอีกหนึ่งวิธีที่พระพุทธองค์ทรงบำเพ็ญเพียรก่อนที่จะเปลี่ยนไปทำทุกรกิริยาวิธีต่อไป

สำหรับทำนองประโยคที่ 16 - 20 เป็นทำนองที่สร้างขึ้นโดยมีแนวคิดจากการทรมานวิธีที่ 3 คือ การอดอาหาร จนกระทั่งพระวรกายเหี่ยวแห้ง พระอัฐิปรากฏ ผิวพรรณเศร้าหมอง พระกำลังน้อยถอยลงจะเสด็จไปแห่งใดก็ซวนเซล้มลง ดังทำนองต่อไปนี้

ประโยคที่ 16

- - - ดํ	(- - - ดํ)	- - - ซ	(- - - ซ)	- - - รํ	(- - - รํ)	- - - ดํ	(- - - ดํ)

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ดํ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - รํ	- - - -	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 16 จากแนวคิดนั้น ผู้วิจัยจึงกำหนดให้ใช้เสียงในกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลx ดรx) เช่นเดิม และกำหนดให้บรรเลงสลับกันระหว่างเครื่องนำและเครื่องตาม เป็นเสียงสั้น ในจังหวะช้า เพื่อเปรียบเหมือนการหมดเรี่ยวแรง ไม่สามารถที่จะพยุงตัวขึ้นได้ ดังนั้น จะเห็นว่ากระสวนทำนองที่ใช้นั้นจะมีแนววิถีเสียงลงทั้งสองวรรค ดังการแสดงแนววิถีเสียงในทำนองต่อไปนี้



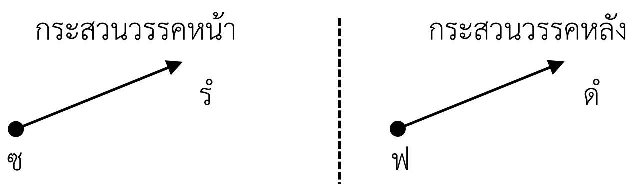
ประโยคที่ 17

- - - ซ	(- - - ซ)	- - - รํ	(- - - รํ)	- - - ฟ	(- - - ฟ)	- - - ดํ	(- - - ดํ)

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - รํ	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 17 มีแนวคิดและรูปแบบทำนองเดียวกับประโยคที่ 16 แต่เปลี่ยนใช้เสียงเป็นคู่ 5 ของทำนองประโยคที่ 16 และกำหนดให้มีกระสวนในแนววิถีเสียงขึ้น เพื่อสื่อความต้องการพยุงขึ้นของร่างกายที่อ่อนแรง ดังการแสดงแนววิถีเสียงในทำนองต่อไปนี้



ประโยคที่ 18

- ดํ - (ดํ)	- ซ - (ซ)	- รํ - (รํ)	- ดํ - (ดํ)	- ซ - (ซ)	- รํ - (รํ)	- ฟํ - (ฟํ)	- ดํ - (ดํ)

ทำนองสารัตถะ

- - - ดํ	- - - ซ	- - - รํ	- - - ดํ	- - - ซ	- - - รํ	- - - ฟํ	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 18 เป็นการทอนทำนองให้สั้นลงจากสำนวนในประโยคที่ 16 - 17 เพื่อแสดงถึงความหิวโหยที่ทวีความแรงขึ้น ดังการเทียบสัดส่วนทำนองต่อไปนี้

ชุดที่ 1 สำนวนประโยคที่ 16

- - - ดํ	(- - - ดํ)	- - - ซ	(- - - ซ)	- - - รํ	(- - - รํ)	- - - ดํ	(- - - ดํ)

⬇ ⬇ ⬇ ⬇

- ดํ - (ดํ)	- ซ - (ซ)	- รํ - (รํ)	- ดํ - (ดํ)

ชุดที่ 2 สำนวนประโยคที่ 17

- - - ซ	(- - - ซ)	- - - รํ	(- - - รํ)	- - - ฟ	(- - - ฟ)	- - - ดํ	(- - - ดํ)

⬇ ⬇ ⬇ ⬇

- ซ - (ซ)	- รํ - (รํ)	- ฟ - (ฟ)	- ดํ - (ดํ)

ประโยคที่ 19

- ดํ - ซ	- รํ - ดํ	- ซ - รํ	- ฟํ - ดํ	- ดํ - ซ	- รํ - ดํ	- ซ - รํ	- ฟํ - ดํ

ทำนองสารัตถะ

- - - ซ	- - - ดํ	- - - รํ	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - รํ	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 19 เป็นการทอนสำนวนจากประโยคที่ 18 ให้มีความถี่และกระชั้นมากขึ้น ดังการเทียบสำนวนทอนต่อไปนี้

สำนวนจากประโยคที่ 18

- ดํ - (ดํ)	- ซ - (ซ)	- รํ - (รํ)	- ดํ - (ดํ)	- ซ - (ซ)	- รํ - (รํ)	- ฟํ - (ฟํ)	- ดํ - (ดํ)

- ดํ - ซ	- รํ - ดํ	- ซ - รํ	- ฟํ - ดํ

ประโยคที่ 20

- - - ล	- ท - ดํ	- - - ล	- ท - ดํ	- - - ล	- ท - ดํ	- - - ล	- ท - ดํ

ทำนองสารัตถะ

- - - ล	- ท - ดํ	- - - ล	- ท - ดํ	- - - ล	- ท - ดํ	- - - ล	- ท - ดํ

ทำนองประโยคที่ 20 มีแนวคิดสื่อถึงความอิดโรย หิวโหย ดังนั้น เสียงในทำนองนี้จะเป็นการบรรเลงรัวเสียงจากช้าไปหาเร็วเริ่มที่เสียงลาไปหาเสียงโดสูง ประหนึ่งเหมือนเสียงดังของกระเพาะอาหารที่เกิดจากลมภายใน ในประโยคนี้ ผู้วิจัยใช้เสียงที ซึ่งเป็นเสียงนอกกลุ่มเสียงเพื่อเป็นส่วนเชื่อมเสียงที่รัวเสียงจากเสียงลาไปหาเสียงโดสูง

ประโยคที่ 21 (ทำนองคำสวด)

- - - ซ	- ซ - ซ	- ฟ- ฟ	ซลซดํ	- ดํ ซ -	ซ - - -	- ซ - ดํ	ฟซลซ	- ฟล -	ฟดํ- ฟ	ซ - - -

ประโยคที่ 22

- - - ซ	- ซ - ซ	- ฟ- ฟ	ซลซดํ	- ดํ ซ -	ซ - - -	- ซ - ดํ	ฟซลซ	- ฟล -	ฟดํ- ฟ	ซ - - -

ทำนองสารัตถะ

- - - ซ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 21 - 22 นี้ เป็นทำนองที่ผู้วิจัยถอดจากสำนวนในบทสวดบาลีที่กล่าวถึงอัตตกิลมถานุโยค จึงมีทำนองจำนวน 11 ห้องเพลง โดยนำทำนองนี้มาบรรเลงต่อท้ายของเพลงนี้ เพื่อสื่อถึงการอธิบายว่า การทำตนให้ทรมานนั้นไม่เป็นไปเพื่อความพ้นทุกข์ ดังคำที่พระพุทธเจ้าท่านได้ปฏิบัติและตรัสถึงทางแห่งความลำบากนี้ไว้แล้วว่าไม่ใช่หนทางแห่งความพ้นทุกข์

และรวมถึงการเกิดมีปัญญาของท่านที่ทำให้เกิดความเข้าใจขึ้นได้ว่าสิ่งที่เป็นการกระทำที่เป็นไปได้ยากนั้น ไม่ใช่ทางแห่งปัญญา

ตอนที่ 2 เพลงทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา

ทำนองทุกขนิโรธคามินีปฏิปทานี้ เป็นแนวคิดการสร้างสรรค์จากคำสอนทางสายที่สองคือ "ความพอดี" มีหนทางการปฏิบัติทางสายกลาง (มัชฌิมาปฏิปทา) อันเป็นการปฏิบัติเพื่อไปสู่ความดับทุกข์ที่เรียกว่า "ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา" ประกอบด้วย 8 ประการ ดังที่ปรากฏในบทสวดธัมมจักกัปปวัตนสูตรตอนหนึ่งว่า

(คำอ่านบาลี) อิทัง โข ปะนะ ภิกขะเว ทุกขะนิโรธะคามินี ปะฏิปะทา อะริยะ สัจจัง ฯ อะยะเมวะ อะริโย อัฏฐังคิโก มัคโค ฯ เสยยะถีทัง ฯ สัมมาทิฏฐิ สัมมาสังกัปโป สัมมาวาจา สัมมากัมมันโต สัมมาอาชีโว สัมมาวายาโม สัมมาสะติ สัมมาสะมาธิ ฯ

(คำแปลไทย) ดูก่อนภิกษุทั้งหลาย ก็ข้อนี้แลของจริงแห่งอริยสัจจ์ คือ ข้อปฏิบัติให้ถึงความดับทุกข์ ทางมีองค์แปด เครื่องไปจากข้าศึก คือกิเลส ได้แก่ สิ่งเหล่านี้คือ (1) ปัญญาอันเห็นชอบ (2) ความดำริชอบ (3) วาจาชอบ (4) การงานชอบ (5) การเลี้ยงชีวิตชอบ (6) ความเพียรชอบ (7) ความระลึกชอบ (8) ความตั้งจิตชอบ (กัลย์สุดา เปี่ยมประจักพงษ์, 2547: 80)

โดยทำนองทุกขนิโรธคามินีปฏิปทาแบ่งเนื้อหาออกเป็น 3 ส่วนคือ

ส่วนที่ 1 "ทำนองบทนำ" เป็นทำนองก่อนเข้าสู่มรรคทั้งแปดจำนวน 1 ทำนอง

ส่วนที่ 2 "ทำนองเชื่อม" ทำหน้าที่เชื่อมทำนองระหว่างเพลงมรรคองค์ที่ 1 จนถึงมรรคองค์ที่ 8 โดยนำมาบรรเลงต่อท้ายทำนองในแต่ละองค์มรรค เพื่อสอดประสานกลมกลืนรวมเข้าเป็นชุดเดียวกัน

ส่วนที่ 3 "ทำนองทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา" เป็นการสร้างสรรค์ทำนองตามความหมายและบทประพันธ์คำร้องจำนวน 8 ท่อนตามองค์มรรคแปด

ส่วนที่ 1 ทำนองบทนำ

ทำนองบทนำมีแนวคิดหลักการสร้างสรรค์มาจากบทบาลีตอนหนึ่งของบทสวดธัมมจักกัปปวัตนสูตร โดยสร้างสรรค์ทำนองบทนำจำนวน 1 ทำนอง และมีคำอ่านบาลีพร้อมคำแปลดังนี้

คำอ่านบาลีและคำแปล

คำอ่านบาลี	คำแปล
อิทัง โข ปะนะ ภิกขะเว	ดูก่อนภิกษุทั้งหลาย
ทุกขะนิโรธะคามินี ปะฏิปะทา	ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา
อะริยะสัจจัง ฯ	อริยสัจจ์ คือ ข้อปฏิบัติให้ถึงความดับทุกข์
อะยะเมวะ อะริโย	คือข้อปฏิบัติให้ถึงความดับทุกข์อย่างแท้จริง
อัฏฐังคิโก มัคโค ฯ	คืออริยมรรคมีองค์แปด เครื่องไปจากข้าศึก คือกิเลสนี้เอง
เสยยะถีทัง ฯ	ได้แก่สิ่งเหล่านี้คือ

ตารางที่ 45 คำอ่านบาลีและคำแปลการปฏิบัติที่พอดี

ที่มา: สวดมนต์แปล ทำวัตรเช้า - เย็น (กัลย์สุดา เปี่ยมประจักพงษ์, 2547: 80)

จากคำอ่านบาลีข้างต้น ผู้วิจัยได้นำมาสร้างสรรค์ทำนอง โดยแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน คือ (1) กำหนดเสียงของคำอ่านบาลี โดยนำคำอ่านบาลีมาแทนค่าเสียงด้วยระบบตัวโน้ตดนตรีไทย ที่ยังคงรูปแบบฉันทลักษณ์ตามความสั้นยาวของคำอ่านบาลี (2) กำหนดทำนองสารัตถะและขยายให้ครบวรรค (3) การสร้างสรรค์และการตกแต่งทำนองดังขั้นตอนต่าง ๆ ต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ 1 กำหนดเสียงของคำอ่านบาลี

ชุดที่ 1 คำว่า “อิทัง โข ปะนะ ภิกขะเว”

คำบาลี	อิทัง - โข	-ปะนะภิก	- ขะเว -
ทำนอง	ฟ ซ - ซ	- ฟ ซ ซ	- ฟ ซ -

ชุดที่ 2 คำว่า “ทุกขะนิโรธะคามินี ปะฏิปะทา”

คำบาลี	- ทุก - ขะ	นิโร - ธะ	คา - มินี	ปฏิปทา
ทำนอง	- ล - ฟ	ล ซ - ล	ซ - ลซ	ฟ ฟ ฟ ซ

ชุดที่ 3 คำว่า “อะริยะ สัจจัง ฯ”

คำบาลี	- อะริยะ	สัจ - จัง -
ทำนอง	- ซ ล ล	ฟ - ซ -

ชุดที่ 4 คำว่า “อะยะเมวะ อะริโย”

คำบาลี	- อะยะเม	วะอะริโย
ทำนอง	- ฟ ล ซ	ล ฟ ล ซ

ชุดที่ 5 คำว่า “อัฏฐังคิโก มัคโค”

คำบาลี	- อัฏ - ฐัง	- คิโก -	- มัค - โค
ทำนอง	- ฟ - ซ	- ล ซ -	- ล - ซ

ชุดที่ 6 คำว่า “เสยยะถีทัง”

คำบาลี	- เสย- ยะ	- ถี - ทัง
ทำนอง	- ซ - ล	- ล - ซ

ขั้นตอนที่ 2 กำหนดทำนองสารัตถะและขยายให้ครบวรรค (4 ห้องเพลง)

ชุดที่ 1

ทำนอง	ฟ ซ - ซ	- ฟ ซ ซ	- ฟ ซ -

สารัตถะ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ

ชุดที่ 2

ทำนอง	- ล - ฟ	ล ซ - ล	ซ - ลซ	ฟ ฟ ฟ ซ

สารัตถะ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ

ชุดที่ 3

ทำนอง	- ซ ล ล	ฟ - ซ -

สารัตถะ	- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ

ชุดที่ 4

ทำนอง	- ฟ ล ซ	ล ฟ ล ซ

ทำนอง	- - - ล	- - - ฟ	- - - ล	- - - ซ

ชุดที่ 5

ทำนอง	- ฟ - ซ	- ล ซ -	- ล - ซ

สารัตถะ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ

ชุดที่ 6

ทำนอง	- ซ - ล	- ล - ซ

สารัตถะ	- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- - - ซ

ขั้นตอนที่ 3 การสร้างสรรค์และการตกแต่งทำนอง

ในขั้นตอนนี้ ผู้วิจัยกำหนดให้นำเสียงสารัตถะที่ได้ในขั้นตอนที่ 2 มาสร้างสรรค์ทำนอง โดยแบ่งออกเป็น 2 ส่วนคือ ส่วนที่ 1 ประกอบด้วยทำนองชุดที่ 1 และทำนองชุดที่ 2 นั้น นำมาขยายทำนองให้มีความยาวครบ 1 ประโยค (8 ห้องเพลง) เนื่องจากเป็นทำนองเริ่มต้นขององค์นี้ จึงกำหนดให้ทำนองเพลงมีความยาวดังกล่าว เพื่อเป็นการนำเข้าสู่การเริ่มต้นภาวะอารมณ์แห่งทุกขนิโรธ

คามินีปฏิปทา สำหรับทำนองส่วนที่ 2 ประกอบด้วยทำนองในชุดที่ 3 - 6 นั้น ใช้สำนวนเสียงสารัตถะความยาว 1 วรรค (4 ห้องเพลง) เช่นเดิม เนื่องจากทำนองในชุดที่ 3 - 6 นี้ มีการถอดเสียงคำอ่านบาลีและกำหนดทำนองสารัตถะจาก 2 ห้องเป็น 4 ห้องเพลง ซึ่งมีความยาวเป็นเท่าตัวหรือเท่ากับการขยายสำนวนทำนองอยู่แล้ว และรวมถึงจำนวนทำนองในชุดที่ 5 ที่มีเสียงคำอ่านบาลีจำนวน 3 ห้องเพลงก็ตาม แต่ทั้งนี้เสียงคำอ่านบาลีในชุดที่ 5 เป็นเสียงซ้ำกัน จึงสามารถรวมเสียงได้เพราะเป็นการหาเสียงสารัตถะของคำ ผู้วิจัยจึงรวมทำนองชุดที่ 5 นี้ เป็นทำนองที่มีเสียงหลักจำนวน 2 ห้องเพลงด้วย ดังการอธิบายทำนองทั้งสองส่วนต่อไปนี้

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ฟ	- - - ซ	- ซ - ซ	- - - -	- - - ฟ	- - - ซ	- ซ - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 1 นี้เป็นทำนองที่สร้างจากเสียงสารัตถะของคำบาลีจากบทธัมมจัก-กัปปวัตนสูตร คำว่า “อิทัง โข ปะนะ ภิกขะเว” แปลว่า ภิกษุทั้งหลาย ซึ่งเป็นคำกล่าวขึ้นต้นที่จะอธิบายให้ภิกษุทั้งหลายให้ได้ทราบก่อนจะนำไปสู่คำอธิบายว่าทางไปสู่ทางดับทุกข์นั้นเป็นอย่างไร ดังนั้น จากความหมายดังกล่าว นอกจากผู้วิจัยจะนำเสียงสารัตถะที่ได้นั้นมาเป็นกลุ่มเสียงหลักของการสร้างทำนองแล้ว ยังใช้แนวคิดการสร้างทำนองให้สื่อถึงเสียงสัญญาณการตีระฆัง เพราะสัญญาณการตีระฆังในทางศาสนามักใช้เพื่อส่งสัญญาณให้กับพระภิกษุทราบว่าต้องปฏิบัติกิจใดในเวลาใด รวมถึงการประกอบกิจทางศาสนาของเหล่าพุทธศาสนิกชนตามวันสำคัญและวัตรปฏิบัติประจำวันด้วย จึงเป็นที่มาการกำหนดความหมายของทำนองสร้างสรรค์เพื่อหมายถึงการส่งสัญญาณอันเป็นจุดศูนย์รวมในการเริ่มต้นและพร้อมที่จะฟังคำบรรยายทางแห่งการดับทุกข์ในลำดับต่อไป

โดยสำนวนทำนองนี้กำหนดใช้เสียงฟาและเสียงซอลตามทำนองสารัตถะอยู่ในกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ด้วยการขยายเสียงสารัตถะที่ได้จากคำบาลีจาก 1 วรรค ให้เป็น 1 ประโยคดังนี้

ทำนองสารัตถะจากคำอ่านบาลีชุดที่ 1 (1 วรรค)

- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ

การขยายทำนองสารัตถะชุดที่ 1 (1 ประโยค)

- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ

ทำนองสร้างสรรค์ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ฟ	- - - ซ	- ซ - ซ	- - - -	- - - ฟ	- - - ซ	- ซ - ซ

จากนั้นสร้างสรรค์ทำนองตามโครงสร้างทำนองสารัตถะที่ขยายแล้ว โดยเริ่มต้นด้วยการรักษาลูกตกเสียงฟาในห้องที่ 2 ด้วยการกรอเสียงยาวและใส่สำนวนการตีระฆัง 3 ครั้ง ในเสียงซอลซึ่งเป็นเสียงสารัตถะในห้องที่ 3 - 4 ด้วยเสียงสั้นให้มีสำนวนแนววิถีเสียงขึ้นจากเสียงฟาไปหาเสียงซอล อีกทั้งมีทำนองซ้ำกันทั้งวรรคหน้าและวรรคหลังดังนี้

- - - -	- - - ฟ	- - - ซ	- ซ - ซ
เสียงยาว		เสียงสั้น	

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - ฟ	- - - ล	- ล - ล	- - - -	- - - ฟ	- - - ซ	- ซ - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 2 เป็นการสร้างสรรค์ทำนองจากความหมายคำบาลีบทที่ต่อเนื่องจากประโยคที่ 1 ในคำบาลีว่า “ทุกขะนิโรธะคามินี ปะฏิปะทา” หมายถึง ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา (การปฏิบัติไปสู่ความดับทุกข์) โดยมีเสียงสารัตถะจากคำบาลีอยู่ที่เสียงฟา เสียงซอลและเสียงลา จากนั้นทำการขยายจาก 1 วรรคให้เป็น 1 ประโยคดังนี้

ทำนองสารัตถะจากคำอ่านบาลีชุดที่ 2 (1 วรรค)

- - - ฟ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ

การขยายทำนองสารัตถะชุดที่ 2 (1 ประโยค)

⬇

- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ

โดยทำนองสร้างสรรค์ยังคงใช้เสียงในกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรsx) เช่นเดียวกับประโยคที่ 1 และกำหนดให้เป็นสำนวนการตีระฆังในความหมายเดียวกับประโยคที่ 1 อีกด้วย แต่ปรับเปลี่ยนจากเสียงตกในวรรคแรกให้เป็นเสียงลา ตามโครงสร้างเสียงคำอ่านบาลี รวมทั้งรักษาเสียงและทำนองเดิมในวรรคหลังเช่นเดียวกับประโยคที่ 1

ประโยคที่ 3

- - - -	- - - (ฟซ)ล	- - - ร	- ฟ - ซ	- - - -	- - - (ลซ)ฟ	- - - ด	- ล - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 3 สร้างสรรค์ทำนองจากคำบาลีชุดที่ 3 และชุดที่ 4 คือ คำว่า “อะริยะสัจจัง” หมายถึง อริยสัจ เป็นความหมายในวรรคแรกและคำว่า “อะยะเมวะ อะริโย” หมายถึง ข้อปฏิบัติให้ถึงความดับทุกข์อย่างแท้จริง เป็นความหมายในวรรคหลัง โดยการสร้างสรรค์ทำนองยังคงใช้กลุ่มเสียงทางชวาเช่นเดิม เริ่มจากทำนองในวรรคแรกนั้น ปรากฏเสียงจากคำบาลีคือ เสียงฟา เสียงซอลและเสียงลา จากนั้นทำการขยายเสียงคำบาลีขึ้นเป็นเท่าตัวให้ครบ 1 วรรคดังนี้

เสียงคำบาลีชุดที่ 3

-ซ ล ล	ฟ - ซ -

↓ ↓

ทำนองสารัตถะชุดที่ 3

- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ

จากนั้น จึงสร้างสรรค์ทำนองตามโครงทำนองสารัตถะดังกล่าว โดยเสียงสารัตถะ 3 เสียงดังกล่าวให้มีความหมายเชื่อมโยงกับไตรลักษณ์ อันเป็นฐานความเข้าใจเพื่อนำไปสู่ทางแห่งความพ้น

ทุกข์ ดังนั้น จึงเริ่มต้นทำนองในห้องที่ 2 ด้วยการสะบัดเสียงแนววิถีเสียงขึ้น (- - - ฟซล) เพื่อแสดงถึงการเกิดขึ้นของจิตหรือกระบวนของความคิดใหม่ เพราะจิตหรือความคิดนั้นมีไตรลักษณ์ (อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา) เป็นตัวกำกับ ดังนั้น การเกิดขึ้นจึงอยู่คู่กับอนิจจัง เพราะการเกิดขึ้นเป็นความไม่แน่นอนหรือความไม่เที่ยง ฉะนั้น ทำนองในห้องที่ 3 - 4 (- - - ร/- ฟ - ซ/) จึงสื่อความหมายที่แสดงถึงความเป็นอนิจจัง เป็นทำนองคลี่คลายของความหมายของการเกิดขึ้นในสำนวนช้าและเดินจังหวะห่าง ๆ อีกทั้ง ยังคงเสียงตกซอลเป็นเสียงหลักในห้องที่ 4 ดังนี้

การเกิดขึ้น		อนิจจัง	
- - - -	- - - ฟซล	- - - ร	- ฟ - ซ

ส่วนสำนวนในวรรคหลังเป็นทำนองจากคำบาลีชุดที่ 4 และปรากฏเสียงจากคำบาลีในกลุ่มเสียงเดียวกัน คือ เสียงฟา เสียงซอลและเสียงลา จากนั้นขยายขึ้นเป็น 1 เท่าตัวให้ครบ 1 วรรคดังนี้

เสียงคำบาลีชุดที่ 4

- ฟ ล ซ	ล ฟ ล ซ

⬇

ทำนองสารัตถะชุดที่ 4

- - - ล	- - - ฟ	- - - ล	- - - ซ

จากนั้น จึงสร้างสรรค์ทำนองในลักษณะเดียวกับวรรคแรก โดยมีความหมายถึงการตั้งอยู่แห่งจิต กล่าวคือ เมื่ออารมณ์ใด ๆ ตั้งอยู่ แสดงว่าจิตนั้นได้เข้าไปเกี่ยวและยึดถือสิ่งนั้นไว้ ความทุกข์จึงเกิด ฉะนั้น การตั้งอยู่จึงคู่กับทุกขังแห่งไตรลักษณ์ ผู้วิจัยจึงกำหนดทำนองในวรรคหลังเริ่มต้นด้วยการสะบัดสามเสียงแนววิถีเสียงลง (- - - ลซฟ) ซึ่งเป็นเสียงเดียวกับการสะบัดในวรรคแรกแต่สลับเสียงกันจาก “ฟซล” เป็น “ลซฟ” ทั้งนี้ นอกจากจะสื่อถึงการตั้งอยู่ของสิ่งที่เกิดขึ้น สำหรับการสะบัดเสียงครั้งแรกในวรรคแรก ถึงแม้จะสลับตำแหน่งเสียงกันก็ตาม อีกทั้ง ยังคงรักษาเสียงตกหลักของทำนองสารัตถะเสียงฟาไว้ด้วย นอกจากนี้ ทำนองในห้องที่ 7 - 8 แสดงถึงการวนเวียน ด้วยการกลับมาสู่เสียงตกซอลเช่นเดิม อันแสดงถึงการเกาะเกี่ยวยึดถือเอาไว้ ในทางไตรลักษณ์จึงหมายถึงความทุกขัง ดังทำนองต่อไปนี้

การตั้งอยู่		ทุกขัง	
- - - -	- - - [ลซ]ฟ	- - - ดํ	- ล - ซ

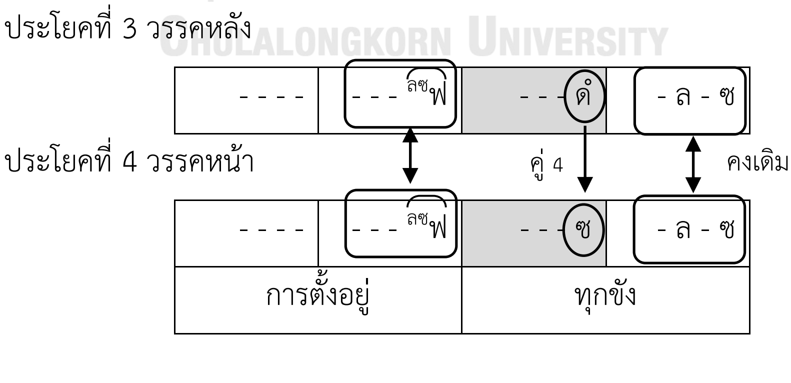
ประโยคที่ 4

- - - -	- - - [ลซ]ฟ	- - - ซ	- ล - ซ	- - - -	- - - [ฟซ]ล	- - - ซ	- ล - ซ

ทำนองสารัตถะ

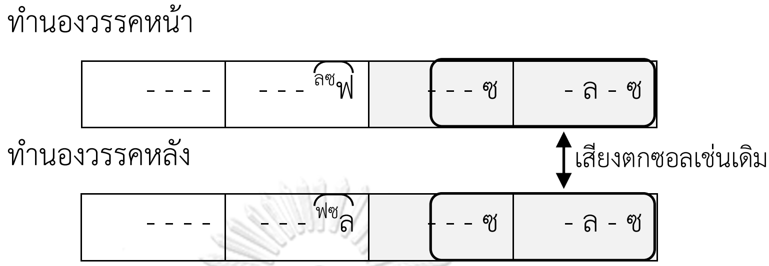
- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 4 สร้างสรรค์ทำนองจากคำบาลีว่า “อัฏฐังคิโก มัคโค” หมายถึง “อริยมรรคมีองค์แปด” เป็นความหมายในวรรคแรก ส่วนคำบาลีว่า “เสยยะถีทัง ฯ” หมายถึง “อันได้แก่” เป็นความหมายในวรรคหลัง โดยยังคงใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) เช่นเดิม เริ่มจากทำนองในวรรคแรกนั้นเป็นทำนองที่กำหนดให้มีความหมายเดียวกับวรรคหลังของประโยคที่ 3 ซึ่งหมายถึงข้อปฏิบัติให้ถึงความดับทุกข์อย่างแท้จริงประกอบด้วยแปดประการ แต่มีการปรับเสียงโดในห้องที่ 3 เป็นเสียงซอล ซึ่งห่างกันเป็นคู่ 4 และเป็นเสียงตกหลักของทำนองในวรรคแรกนี้ ทั้งนี้ทำนองทั้งสองส่วนที่เป็นรูปแบบเดียวกัน เพื่อสื่อถึงการวนเวียนแห่งการตั้งอยู่ของสรรพสิ่ง อันเป็นส่วนแสดงอารมณ์ให้รู้ของจิตและความคิด ดังการเปรียบเทียบทำนองต่อไปนี้



ส่วนทำนองวรรคหลังแสดงความหมายถึง “การดับไป” กล่าวคือ การที่จิตและความคิดได้เปลี่ยนไปคิดเรื่องอื่น ซึ่งเป็นส่วนที่แสดงให้เห็นว่าจิตดวงเก่าได้ดับลงแล้ว ฉะนั้น การดับไปจึงเชื่อมโยงกับอนัตตาแห่งไตรลักษณ์ อันหมายถึงการดับลงคือการไม่มีตัวตน ไม่มีความจริงแท้ ทุกสิ่งล้วน

แปรเปลี่ยนไปตามเหตุ และเมื่อเห็นได้เช่นนี้ จิตก็จะคลายจากความยึดมั่น คลายความยึดติด จิตกลับรวมสู่ศูนย์กลางแห่งความจริง ดังนั้น ทำนองในวรรคหลังนี้จะลงเสียงตกซอล ซึ่งเป็นเสียงสารัตถะหลักของทำนอง และเป็นการแสดงการซ้ำทั้งในวรรคหน้าและวรรคหลังในลักษณะเดียวกันเพื่อสื่อถึงความเป็นแกนกลางของเสียงอันหมายถึงแก่นแห่งความจริง ดังการเปรียบเทียบทำนองต่อไปนี้



ส่วนที่ 2 ทำนองเชื่อม

ทำนองเชื่อมมีแนวคิดหลักจากคำบาลี "สัมมาทิฏฐิ สัมมาสังกัปโป สัมมาวาจา สัมมากัมมันโต สัมมาอาชีโว สัมมาวายาโม สัมมาสติ สัมมาสมาธิ" นำมาสร้างสรรค์เป็นทำนองเชื่อมจำนวน 1 ทำนอง เพื่อทำหน้าที่บรรเลงเป็นเพลงเชื่อมต่อท้ายในทุก ๆ เพลงของทำนองมรรคทั้งแปดเพลง โดยมีคำอ่านและคำแปลดังนี้

คำอ่านบาลีและคำแปล

คำอ่านบาลี	คำแปล
สัมมาทิฏฐิ	ความเห็นชอบ
สัมมาสังกัปโป	ดำริชอบ
สัมมาวาจา	วาจาชอบ
สัมมากัมมันโต	การงานชอบ
สัมมาอาชีโว	เลี้ยงชีวิตชอบ
สัมมาวายาโม	ความเพียรชอบ
สัมมาสติ	ความระลึกชอบ
สัมมาสมาธิ	ความตั้งจิตมั่นชอบ

ตารางที่ 46 คำอ่านบาลีและคำแปลมรรคแปด

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู

จากคำอ่านบาลีข้างต้น ผู้วิจัยได้นำมาสร้างสรรค์ทำนอง โดยแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอนคือ (1) กำหนดเสียงของคำอ่านบาลี โดยนำคำอ่านบาลีมาแทนค่าเสียงด้วยระบบตัวโน้ตดนตรีไทย (2) กำหนดทำนองสารัตถะ (3) การสร้างสรรค์และการตกแต่งทำนอง ดังขั้นตอนต่าง ๆ ต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ 1 กำหนดเสียงของคำอ่านบาลี

ชุดที่ 1 คำว่า "สัมมาทิฏฐิ"

คำบาลี	- สัม - มา	- ทิฏ - ฐิ
ทำนอง	- ล - ซ	- ฟ - ฟ

ชุดที่ 2 คำว่า "สัมมาสังกัปโป"

คำบาลี	- สัม - มา	- สัง - กัป	- โป - -
ทำนอง	- ล - ซ	- ล - ฟ	- ฟ - -

ชุดที่ 3 คำว่า "สัมมาวาจา"

คำบาลี	- สัม - มา	- วา - จา
ทำนอง	- ล - ซ	- ซ - ซ

ชุดที่ 4 คำว่า "สัมมากัมมันโต"

คำบาลี	- สัม - มา	- กัม - มัน	- โต - -
ทำนอง	- ล - ซ	- ซ - ซ	- ซ - -

ชุดที่ 5 คำว่า "สัมมาอาชีโว"

คำบาลี	- สัม - มา	- อา - ชี	- โว - -
ทำนอง	- ล - ซ	- ซ - ซ	- ซ - -

ชุดที่ 6 คำว่า "สัมมาวายาโม"

คำบาลี	- สัม - มา	- วา - ยา	- โม - -
ทำนอง	- ล - ซ	- ซ - ซ	- ซ - -

ชุดที่ 7 คำว่า “สัมมาสติ”

คำบาลี	- สัม - มา	- สติ -
ทำนอง	- ล - ซ	- ซ ฟ -

ชุดที่ 8 คำว่า “สัมมาสมาธิ”

คำบาลี	- สัม - มา	สมา - ธิ
ทำนอง	- ล - ซ	ฟ ซ - ซ

ขั้นตอนที่ 2 กำหนดทำนองสารัตถะ (กำหนดให้มีความยาว 2 ห้องเพลง)

ชุดที่ 1

ทำนอง	- ล - ซ	- ฟ - ฟ

สารัตถะ	- ล - ซ	- ฟ - ฟ

ชุดที่ 2

ทำนอง	- ล - ซ	- ล - ฟ	- ฟ - -

สารัตถะ	- ล - ซ	- ล - ฟ

ชุดที่ 3

ทำนอง	- ล - ซ	- ซ - ซ

สารัตถะ	- ล - ซ	- ซ - ซ

ชุดที่ 4

ทำนอง	- ล - ซ	- ซ - ซ	- ซ - -

สารัตถะ	- ล - ซ	- ซ - ซ

ชุดที่ 5

ทำนอง	- ล - ซ	- ซ - ซ	- ซ - -

สารัตถะ	- ล - ซ	- ซ - ซ

ชุดที่ 6

ทำนอง	- ล - ซ	- ซ - ซ	- ซ - -

สารัตถะ	- ล - ซ	- ซ - ซ

ชุดที่ 7

ทำนอง	- ล - ซ	- ซ ฟ -

สารัตถะ	- ล - ซ	- ซ - ฟ

ชุดที่ 8

ทำนอง	- ล - ซ	ฟ ซ - ซ

สารัตถะ	- ล - ซ	- ฟ - ซ

ขั้นตอนที่ 3 การสร้างสรรค์และการตกแต่งทำนอง

การสร้างสรรค์ทำนองเชื่อมนี้ ผู้วิจัยกำหนดโครงสร้างทำนองแบ่งออกเป็น 3 ประโยค กล่าวคือการกำหนด 3 ประโยคเพื่อกำหนดทำนองต้นรากที่สื่อความหมายถึง ปัญญา ศีล สมาธิแห่งมรรคแปด ดังข้อกำหนดในแต่ละประโยคต่อไปนี้

ทำนองประโยคที่ 1 นำทำนองสารัตถะชุดที่ 1 - 4 (มรรค 1 - 4) มาวางต่อกัน

ทำนองประโยคที่ 2 นำทำนองสารัตถะชุดที่ 5 - 6 (มรรค 5 - 6) มาวางต่อกัน

ทำนองประโยคที่ 3 นำเสียงสารัตถะคำว่า “สัมมา” มาวางตลอดวรรค

โครงสร้างการวางทำนองสารัตถะในประโยคที่ 1

ชุดที่ 1		ชุดที่ 2		ชุดที่ 3		ชุดที่ 4	
- ล - ซ	- ฟ - ฟ	- ล - ซ	- ล - ฟ	- ล - ซ	- ซ - ซ	- ล - ซ	- ซ - ซ

โครงสร้างการวางทำนองสารัตถะในประโยคที่ 2

ชุดที่ 5		ชุดที่ 6		ชุดที่ 7		ชุดที่ 8	
- ล - ซ	- ซ - ซ	- ล - ซ	- ซ - ซ	- ล - ซ	- ซ - ฟ	- ล - ซ	- ฟ - ซ

โครงสร้างการวางเสียงสารัตถะในประโยคที่ 3

- สัม- มา	- สัม- มา	- สัม- มา	- สัม- มา	- สัม- มา	- สัม- มา	- สัม- มา	- สัม- มา
- ล - ซ	- ล - ซ	- ล - ซ	- ล - ซ	- ล - ซ	- ล - ซ	- ล - ซ	- ล - ซ

และกำหนดให้ทำนองโครงสร้างข้างต้นเป็นทำนองต้นรากเพื่อสร้างสรรค์ทำนองในลำดับต่อไป ดังการอธิบายทำนองแบ่งออกเป็นทีละประโยคต่อไปนี้

ประโยคที่ 1

- - - ด	- - - ฟ	- - - ล	ดํ ล ซ ฟ	- - - ด	- - - ซ	- - - ล	รํ ดํ ล ซ

ทำนองต้นรากประโยคที่ 1

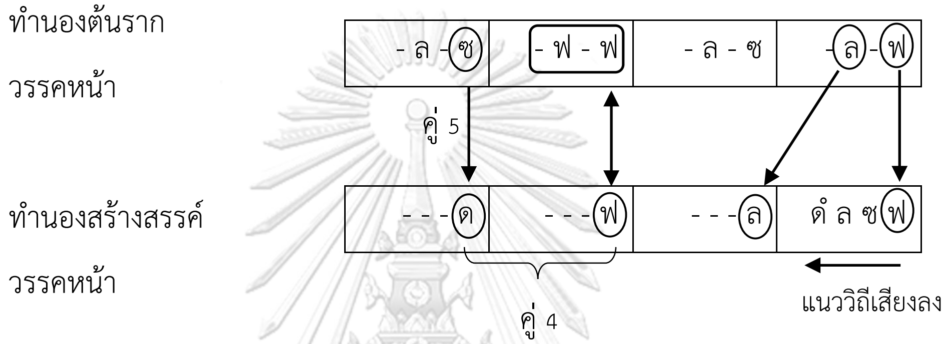
- ล - ซ	- ฟ - ฟ	- ล - ซ	- ล - ฟ	- ล - ซ	- ซ - ซ	- ล - ซ	- ซ - ซ

ทำนองสารัตถะ

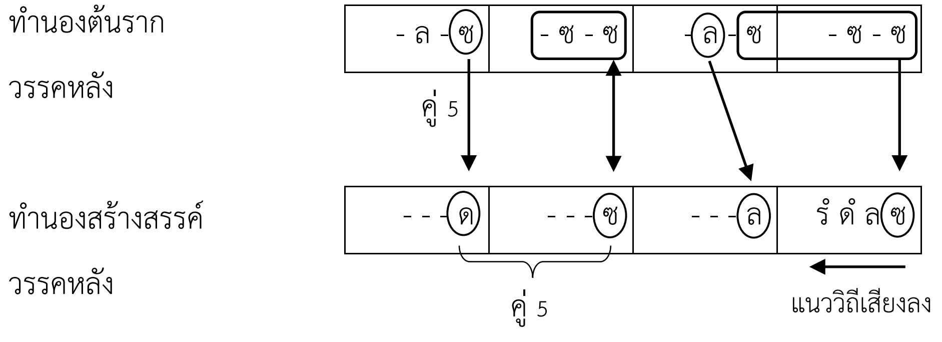
- - - ด	- - - ฟ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ด	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ

ทำนองเชื่อมประโยคที่ 1 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากการนำเสียงสารัตถะของคำบาลีจำนวน 4 คำของมรรคที่ 1 จนถึงมรรคที่ 4 มาวางเรียงต่อกันจนครบ 1 ประโยค จากนั้น ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองตามทำนองต้นรากและกำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) โดยทำนองในวรรคแรกห้องที่ 1 เริ่มต้นที่เสียงตกโด ซึ่งเป็นคู่สัมพันธ์กับเสียงตกซอลในห้องที่ 1 ของทำนองต้นราก ทั้งนี้

เพื่อให้เสียงโดดังกล่าวสื่อถึงการเริ่มต้น หรือลำดับแรก ซึ่งตรงกับที่มาของโครงสร้างเสียงทำนองต้นรากที่นำมาจากคำบาลีชุดที่ 1 “สัมมาทิฏฐิ” อันเป็นมรรคองค์แรกที่กล่าวถึงในคำสอน จากนั้นทำนองในห้องที่ 2 ยังคงใช้เสียงตกฟาตามทำนองต้นราก และเป็นเสียงที่สอดคล้องกับเสียงโดห้องที่ 1 ห่างกันเป็นคู่ 4 เดินสำนวนในแนววิถีเสียงขึ้น ส่วนทำนองในห้องที่ 3 - 4 ผู้วิจัยได้นำเสียงหลักของทำนองต้นรากห้องที่ 4 มาวางเป็นเสียงตกของทำนองสร้างสรรค์ และสร้างสำนวนในแนววิถีลง ตกเสียงที่เสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงตกหลักตามโครงสร้างทำนอง ดังการเปรียบเทียบต่อไปนี้



สำหรับทำนองวรรคหลังวางสำนวนทำนองเช่นเดียวกับวรรคหน้า โดยเริ่มต้นที่เสียงตกโด ซึ่งเป็นคู่สัมพันธ์กับเสียงตกซอลในห้องที่ 5 ของทำนองต้นราก และเดินสำนวนทำนองในแนววิถีเสียงขึ้นไปหาเสียงซอลในห้องที่ 6 ซึ่งเป็นเสียงสัมพันธ์คู่ที่ 5 อีกทั้งเสียงตกซอลนี้ยังเป็นเสียงตกหลักตามทำนองต้นรากอีกด้วย ส่วนทำนองในห้องที่ 7 - 8 ผู้วิจัยได้นำเสียงหลักของทำนองต้นรากห้องที่ 7 - 8 มาวางเป็นเสียงตกของทำนองสร้างสรรค์ และสร้างสำนวนในแนววิถีเสียงลงเช่นเดียวกับวรรคหน้า ตกเสียงที่เสียงซอล ดังการเปรียบเทียบต่อไปนี้



ประโยคที่ 2

- - - ล	- ซ ฟ ซ	- - - ล	- ซ ฟ ซ	- - - ล	- ฟ ซ ฟ	- - - ล	- ซ ฟ ซ

ทำนองต้นรากประโยคที่ 2

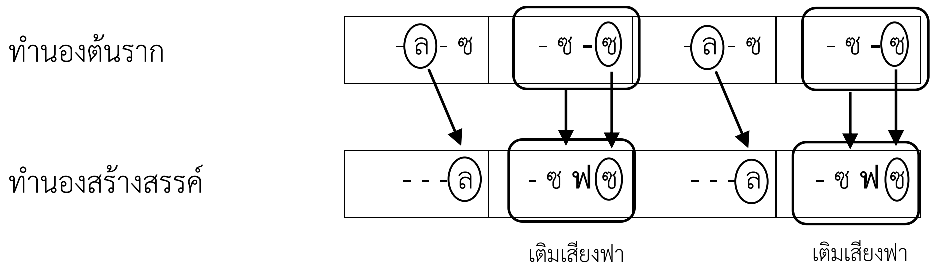
- ล - ซ	- ซ - ซ	- ล - ซ	- ซ - ซ	- ล - ซ	- ซ - ฟ	- ล - ซ	- ฟ - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ล	- - - ซ

ทำนองเชื่อมประโยคที่ 2 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากการนำเสียงสารัตถะของคำบาลีจำนวน 4 คำของมรรคที่ 5 จนถึงมรรคที่ 8 มาวางเรียงต่อกันจนครบ 1 ประโยค จากนั้น ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองตามทำนองต้นราก โดยทำนองสร้างสรรค์ในประโยคนี้ ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลx ดรx) สร้างสำนวนในรูปแบบเดียวกันตลอดวรรค จำนวน 4 ชุด ตามบทต้นรากคำบาลี และเริ่มต้นเสียงของแต่ละชุดที่ลูกตกเสียงลาไปตลอดทำนอง ซึ่งเสียงลานี้นำมาจากเสียงแรกของทำนองต้นรากในห้องคี่ที่ถอดเสียงมาจากคำว่า “สัมมา” เทียบได้กับเสียงลาและเสียงซอล (- ล - ซ) มาวางเป็นเสียงต้นของทำนองสร้างสรรค์ จากนั้นทำนองในห้องที่ 2 4 และ 8 ใช้เสียงฟามาตกแต่งทำนองให้มีเสียงสลับกับเสียงซอล ซึ่งเสียงซอลนั้นเป็นเสียงจากทำนองต้นรากดังที่กล่าวแล้ว โดยเปลี่ยนจากสำนวน (- ซ - ซ) เป็นสำนวน (- ซ ฟ ซ) ส่วนทำนองในห้องที่ 6 ใช้รูปแบบเดียวกับห้องที่ 2 4 และ 8 แต่เปลี่ยนเสียงเป็นเสียงฟาตามเสียงทำนองต้นรากคือ (- ฟ - ฟ) และตกแต่งทำนองด้วยเสียงซอลเป็น (- ฟ ซ ฟ) ทั้งนี้ เพื่อสื่อถึงการกลับเข้าสู่จุดศูนย์กลางความคิด ถึงแม้ว่าสำนวนทำนองจะมีแนววิถีเสียงลงหรือแนววิถีเสียงขึ้นก็ตาม แต่ในที่สุดแล้วทำนองนั้นวกกลับเข้าหาเสียงศูนย์กลางหรือเสียงตกหลักตามโครงสร้างทำนองต้นราก และยังคงรักษาเสียงตามทำนองต้นรากที่ถอดจากคำบาลีที่กล่าวถึงมรรคที่ 5 - 8 ดังการเปรียบเทียบทำนองต่อไปนี้

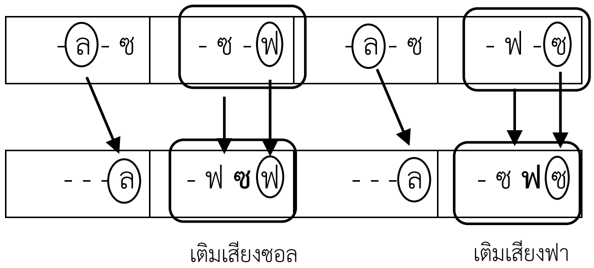
ทำนองวรรคหน้า



ทำนองวรรคหลัง

ทำนองต้นราก

ทำนองสร้างสรรค์



ประโยคที่ 3

(ล ล ล ล)	ซ ซ ซ ซ	(ล ล ล ล)	ซ ซ ซ ซ	(- ล - ซ)	- ล - ซ	(- ล - ซ)	- ล - ซ

ทำนองต้นรากประโยคที่ 3

- ล - ซ	- ล - ซ	- ล - ซ	- ล - ซ	- ล - ซ	- ล - ซ	- ล - ซ	- ล - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ

ทำนองเชื่อมประโยคที่ 3 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากการนำเสียงสารัตถะของคำบาลีคำว่า “สัมมา” ที่ปรากฏเป็นคำหน้าของมรรคทั้งแปด ซึ่งหมายถึง ชอบหรือดี มักเป็นคำที่วางไว้ข้างหน้า ดังเช่น มรรคแปดประการ เช่น สัมมาทิฏฐิ สัมมาสังกัปปะ เป็นต้น และรวมถึงการนำมาเป็นคำนำหน้าคำแทนองค์พุทธองค์ เช่น สัมมาสัมพุทธ หมายถึง ผู้ตรัสรู้เองโดยชอบ ดังนั้น คำว่า “สัมมา” เมื่อถอดเสียงแล้วจะได้ทำนองเสียงลาและเสียงซอล (- ล - ซ) จำนวน 8 ครั้ง จึงนำมาวางเรียงต่อกันจนครบ 1 ประโยค จากนั้น ผู้วิจัยสร้างสรรค์ทำนองตามโครงสร้างเสียงต้นราก โดยกำหนดให้รักษาทั้งเสียงและความหมายเอาไว้ ด้วยการทำเป็นทำนองลูกขัดในวรรคหน้าและทำนองลูกล้อในวรรคหลัง ดังนั้น การใช้ทำนองลูกล้อลูกขัดเพื่อเป็นการรักษาความหมายแล้ว ยังสื่อถึงสิ่งที่ควรยึดถือและน้อมปฏิบัติตามคำสอนองค์พระสัมมาด้วยการคิดดีคิดชอบ ดังการเปรียบเทียบต่อไปนี้

ทำนองวรรคหน้า

ทำนองต้นราก	- ล - ซ	- ล - ซ	- ล - ซ	- ล - ซ
↓				
ทำนองสารัตถะ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ
↓				
ทำนองสร้างสรรค์	(ล ล ล ล)	ซ ซ ซ ซ	(ล ล ล ล)	ซ ซ ซ ซ

ทำนองวรรคหลัง

ทำนองต้นราก	- ล - ซ	- ล - ซ	- ล - ซ	- ล - ซ
↓				
ทำนองสารัตถะ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ
↓				
ทำนองสร้างสรรค์	(- ล - ซ)	- ล - ซ	(- ล - ซ)	- ล - ซ

ส่วนที่ 3 ทำนอง "ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา"

ทำนองเพลงมีแนวคิดหลักมาจากคำสอนทางสายที่สองหรือทางสายกลางคือ "ความพอดี" (ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทาหรือมรรคแปด) ดังที่พระธรรมโกศาจารย์ (ปัญญานันทภิกขุ) กล่าวอธิบายถึงหลักธรรมที่พระพุทธองค์ทรงค้นพบไว้ว่า *"เราได้พบทางใหม่แล้วเป็นทางสายกลาง ๆ ไม่หย่อน ไม่ตึงเกินไป ซึ่งเรียกว่าเป็น ทางสายกลาง ทางสายกลางนี่แหละเป็นทางปฏิบัติเพื่อความรู้แจ้ง ความเห็นจริง เพื่อความสงบ เพื่อนิพพาน เพื่อการหมดไปจากกิเลส"* (พระธรรมโกศาจารย์ (ปัญญานันทภิกขุ), 2543: 730) ประกอบด้วย 3 หมวดคือ ปัญญา ศีล สมาธิ ซึ่งเป็นการเรียงลำดับตามกรอบมรรคแปด รวมจำนวน 8 ท่อนในลักษณะทำนองบังคับทาง พร้อมบทขับร้องประกอบในทุก ๆ เพลง โดยใช้ลักษณะการร้องเนื้อเต็มดังนี้

หมาวดที่ 1 ปัญญา แบ่งออกเป็น 2 ท่อน

ท่อนที่ 1 สัมมาทิฏฐิ

ท่อนที่ 2 สัมมาสังกัปโป

หมวดที่ 2 ศีล แบ่งออกเป็น 3 ท่อน

ท่อนที่ 3 สัมมาวาจา

ท่อนที่ 4 สัมมากัมมันโต

ท่อนที่ 5 สัมมาอาชีโว

หมวดที่ 3 สมาธิ แบ่งออกเป็น 3 ทำนอง

ท่อนที่ 6 สัมมาวายาโม

ท่อนที่ 7 สัมมาสติ

ท่อนที่ 8 สัมมาสมาธิ

หมวดที่ 1 ปัญญา

ท่อนที่ 1 เพลงสัมมาทิฏฐิ

แนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองเพลง “สัมมาทิฏฐิ” เพื่อกล่าวถึงลักษณะความเห็นชอบที่ทำให้ถึงพร้อมด้วยปัญญา สัมผัสด้วยการคิด การตรึกตรอง เป็นข้อปฏิบัติลำดับแรกที่จะนำไปสู่เป้าหมายในการมีปัญญาความรู้ในอริยสัจสี่ (ความจริงอันประเสริฐ) ดังนั้น การสร้างสรรค์นี้ผู้วิจัยได้นำเสียงและรูปแบบจังหวะความสั้นยาวของคำในบทประพันธ์ “สัมมาทิฏฐิ” ตามฉันทลักษณ์ “สาลินีฉันท์ 11” จำนวน 6 บท ที่มีรูปแบบโครงสร้างฉันทลักษณ์กำหนดไว้ว่า 1 บทมี 2 บาท จำนวน 4 วรรค แบ่งออกเป็นวรรคหน้า 5 คำ และวรรคหลัง 6 คำ โดยคำสุดท้ายของวรรคที่ 1 สัมผัสกับคำที่ 3 ของวรรคที่ 2 และคำสุดท้ายของวรรคที่ 2 สัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 3 รวมทั้ง คำสุดท้ายของวรรคที่ 4 เชื่อมสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 2 ในบทถัดไป ดังแผนภูมิต่อไปนี้

ครุ ครุ ครุ ครุ ครุ ลหุ ครุ ครุ ลหุ ครุ ครุ

ครุ ครุ ครุ ครุ ครุ ลหุ ครุ ครุ ลหุ ครุ ครุ

โดยในแต่ละบาทมีการแบ่งจังหวะการอ่านฉันท์ คือ จังหวะวรรคหน้าแบ่งจังหวะเป็น 2/3 พยางค์ ส่วนวรรคหลังแบ่งจังหวะเป็น 3/3 พยางค์ดังนี้

ครุ ครุ / ครุ ครุ ครุ　　　　ลหุ ครุ ครุ / ลหุ ครุ ครุ

ครุ ครุ / ครุ ครุ ครุ　　　　ลหุ ครุ ครุ / ลหุ ครุ ครุ

ขั้นตอนการนำฉันทลักษณ์มาสู่การกำหนดกระสวนทำนองใหม่ ผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 กำหนดเสียงสารัตถะตามบทประพันธ์ฉันทลักษณ์สาลินีฉันท์ 11

ผู้วิจัยนำบทประพันธ์ "สัมมาทิฏฐิ" จำนวน 6 บท มากำหนดเสียงของคำตามวรรณยุกต์สูง-ต่ำ-สั้น-ยาวในแต่ละพยางค์และถอดเป็นทำนองสารัตถะ โดยโน้ตทำนองเป็นเพียงการแสดงกระสวนของเสียงวรรณยุกต์เท่านั้นดังนี้

บทที่ 1

วรรค 1		วรรค 2		วรรค 3		วรรค 4	
-มรรค-แปด	- ในข้อหนึ่ง	จะกล่าว-ถึง	วิถี - ทาง	- เดิน - ไป	-ในสายกลาง	มิหย่อน-แรง	มิแข็ง-เกิน
- ท - ซ	- ล ล ซ	ล ซ - รํ	ท ท - ล	- ล - ล	- ล ท ล	ท ซ - ล	ล ท - ล

บทที่ 2

วรรค 1		วรรค 2		วรรค 3		วรรค 4	
-อยู่-เย็น	-เมื่อเห็นชอบ	ชนา - รอบ	จะสรร-เสริญ	-หลัก-ธรรม	-นำทางเดิน	สะดวก-สม	อุดม-พร
- ซ - ล	- ซ รํ ซ	ล ล - ซ	ท ท - รํ	- ซ - ล	- ล ล ล	ซ ซ - รํ	ซ ล - ล

บทที่ 3

วรรค 1		วรรค 2		วรรค 3		วรรค 4	
- เห็น - ผิด	- คิดข้องขัด	ประจักษ์-ชัด	อุทา-หรณ์	-เห็น- ชอบ	-ตอบแน่นอน	ทวี - สุข	จิรา - กาล
- ท - ซ	- ท ล ซ	ล ซ - ท	ซ ล - รํ	- รํ - ซ	- ซ ท ล	ล ล - ซ	ซ ล - ล

บทที่ 4

วรรค 1		วรรค 2		วรรค 3		วรรค 4	
- เห็น-ชอบ	- ตามสัมมา	อริยาภา	มหา - ศาล	-แผ้ว- ถาง	-ทางนิพพาน	ขจัด - สิ้น	นิราศ-ภัย
- ล - ล	- ล ท ล	ซ ล - ล	ท รํ - รํ	- ซ - รํ	- ล ท ล	ซ ซ - ล	ท ซ - ล

บทที่ 5

วรรค 1		วรรค 2		วรรค 3		วรรค 4	
- สาด-แสง	-ทองส่องทาง	มโน- พร่าง	จรัส - ใส	- รัง-สรรค์	- ปัญญาไว	มิย่อ - ท้อ	ชะลอ - ลง
- รํ - รํ	- ท ซ ล	ซ ล - ซ	ท รํ - รํ	- ท - รํ	- ล ล ล	ท ซ - ท	ซ ล - ล

บทที่ 6

วรรค 1		วรรค 2		วรรค 3		วรรค 4	
- เห็น - ดี	-ช่วยชี้ทิศ	มิให้ - ผิด	ละเลย- หลง	- เห็น - งาม	-ความมั่นคง	จะก่อ- เกิด	พลัง-ธรรม
- ล - ล	- ซ ท ล	ท ซ - ซ	ท ล - รํ	- ล - ล	- ล ซ ล	ซ ซ - ซ	ซ ล - ล

ขั้นตอนที่ 2 การขยายเสียงสารัตถะ

การขยายเสียงสารัตถะจากบทประพันธ์เพื่อกำหนดให้เป็นทำนองต้นรากนั้น ผู้วิจัยทำการขยายทำนองแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ

ส่วนที่ 1 ทำนองเสียงสารัตถะบทที่ 1 - 3 ขยายขึ้นเป็นสองเท่าตัว จากความยาว 2 ห้องเพลงเป็นความยาว 8 ห้องเพลงหรือมีความยาวเท่ากับ 1 ประโยค โดยกำหนดให้ใช้อัตราจังหวะสองชั้น ฉะนั้น บทประพันธ์คำร้อง 1 บท จะมีทำนองจำนวน 4 ประโยค

ส่วนที่ 2 ทำนองเสียงสารัตถะบทที่ 4 - 6 ขยายขึ้นเป็นเท่าตัวจากความยาว 2 ห้องเพลงเป็นความยาว 4 ห้องเพลง ดังนั้น บทประพันธ์คำร้อง 1 บท จะมีความยาวจำนวน 2 ประโยค

ดังทำนองขยายเสียงสารัตถะจากบทประพันธ์ต่อไปนี้

ส่วนที่ 1

ทำนองขยายบทที่ 1

เสียงสารัตถะบทที่ 1

- ท - ซ	- ล ล ซ	ล ซ - รํ	ท ท - ล	- ล - ล	- ล ท ล	ท ซ - ล	ล ท - ล

ทำนองขยายบทที่ 1 จำนวน 4 ประโยค

- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - ซ

- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - รํ	- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - ล

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- - - ท	- - - ล

- - - ท	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - ท	- - - -	- - - ล

ทำนองขยายบทที่ 2

เสียงสารัตถะบทที่ 2

- ซ - ล	- ซ ร ซ	ล ล - ซ	ท ท - รํ	- ซ - ล	- ล ล ล	ซ ซ - รํ	ซ ล - ล

ทำนองขยายบทที่ 2 จำนวน 4 ประโยค

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - ร	- - - ซ

- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - รํ

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - ล

- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- - - รํ	- - - ซ	- - - ล	- - - -	- - - ล

ทำนองขยายบทที่ 3

เสียงสารัตถะบทที่ 3

- ท - ซ	- ท ล ซ	ล ซ - ท	ซ ล - รํ	- รํ - ซ	- ซ ท ล	ล ล - ซ	ซ ล - ล

ทำนองขยายบทที่ 3 จำนวน 4 ประโยค

- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - ล	- - - ซ

- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - ซ	- - - ล	- - - -	- - - รํ

- - - -	- - - รํ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - ท	- - - ล

- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - ล	- - - -	- - - ล

ส่วนที่ 2

ทำนองขยายบทที่ 4

เสียงสารัตถะบทที่ 4

- ล - ล	- ล ท ล	ซ ล - ล	ท รํ - รํ	- ซ - รํ	- ล ท ล	ซ ซ - ล	ท ซ - ล

ทำนองขยายบทที่ 4 จำนวน 2 ประโยค

- - - ล	- - - ล	- - - ล	- ท - ล	- ซ - ล	- - - ล	- ท - รํ	- - - รํ

- - - ซ	- - - รํ	- - - ล	- ท - ล	- ซ - ซ	- - - ล	- ท - ซ	- - - ล

ทำนองขยายบทที่ 5

เสียงสารัตถะบทที่ 5

- รํ - รํ	- ท ซ ล	ซ ล - ซ	ท รํ - รํ	- ท - รํ	- ล ล ล	ท ซ - ท	ซ ล - ล

ทำนองขยายบทที่ 5 จำนวน 2 ประโยค

- - - รํ	- - - รํ	- - - ท	- ซ - ล	- ซ - ล	- - - ซ	- ท - รํ	- - - รํ

- - - ท	- - - รํ	- - - ล	- ล - ล	- ท - ซ	- - - ท	- ซ - ล	- - - ล

ทำนองขยายบทที่ 6

เสียงสารัตถะบทที่ 6

- ล - ล	- ซ ท ท	ท ซ - ซ	ท ล - รํ	- ล - ล	- ล ซ ล	ซ ซ - ซ	ซ ล - ล

ทำนองขยายบทที่ 6 จำนวน 2 ประโยค

- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- ท - ท	- ท - ซ	- - - ซ	- ท - ล	- - - รํ

- - - ล	- - - ล	- - - ล	- ซ - ล	- ซ - ซ	- - - ซ	- ซ - ล	- - - ล

ขั้นตอนที่ 3 การสร้างสรรค์ทำนองและทางร้อง

การสร้างสรรค์ทำนองและทางร้องนี้ ผู้วิจัยทำการอธิบายทั้งในส่วนทำนองและคำร้องออกทีละประโยคต่อไปนี้

อัตราจังหวะสองชั้น

ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง

- - - รํ	- - - ท	- - - ล	- ท ล ซ	- - - -	ร ม ซ ล	- ล - -	- ท ล ซ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - -	- ท ล ซ	- - - -	- - - -	- ล - -	- ท ล ซ
- - - -	- - - -	- - - -	-มรรค-แปด	- - - -	- - - -	- ใน - -	- ข้อ- หนึ่ง

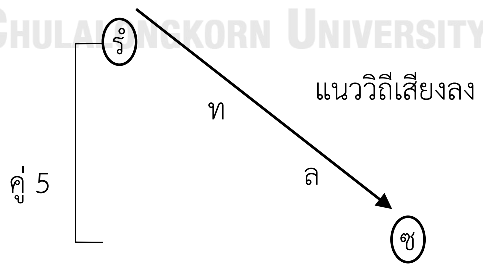
ทำนองต้นราก

- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - รํ	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - ซ

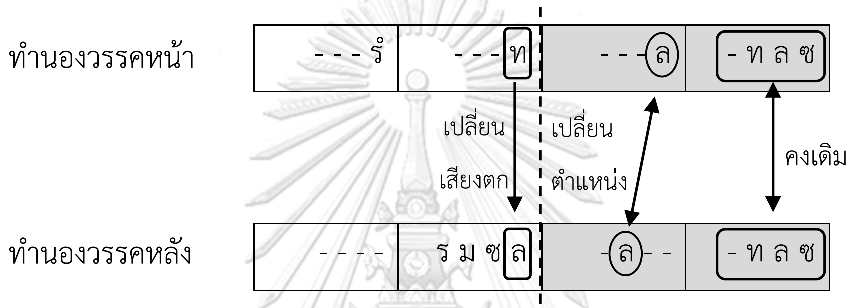
ทำนองประโยคที่ 1 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากคำประพันธ์ที่กล่าวถึงสัมมาทิฏฐินั้นเป็นมรรคในข้อแรกแห่งหมวดปัญญา ซึ่งเป็นการนำเข้าสู่เนื้อหาด้วยการอธิบายด้วยคำประพันธ์คำว่า “มรรคแปดในข้อหนึ่ง” ใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) โดยทำนองในวรรคแรกสร้างจากทำนองต้นรากเสียงทีและเสียงซอลในห้องคู่ ผู้วิจัยจึงสร้างสำนวนสารัตถะตามโครงเสียง ห่างกันเป็นคู่ 5 ในแนววิถีเสียงลงจากเสียงเรสูงไปหาเสียงตกซอล อันเป็นเสียงแรกของกลุ่มเสียงดังนี้



ทั้งนี้ เสียงสัมพันธ์คู่ 5 นี้ สื่อความหมายถึงสัมมาทิฏฐินั้นประกอบด้วย 5 ส่วนคือ (1) ศีล (2) สุตะ (การศึกษาสดับตรับฟัง) (3) สากัจฉ (การสนทนาแลกเปลี่ยนความเห็นทางธรรม) (4) สมถะ (ฌานสมาบัติที่มีวิปัสสนารองรับ) (5) วิปัสสนา (ความเห็นแจ้งด้วยปัญญา) อันจะสามารถพาไปให้บรรลุถึงเจโตวิมุตติและปัญญาวิมุตติได้ ส่วนทำนองสร้างสรรค์ในห้องที่ 4 ใช้สำนวน (- ท ล ซ) เพื่อ

เป็นการรักษาเสียงของคำร้องคำว่า “มรรคแปด (- ท - ซ)” และตกแต่งทำนองด้วยการใช้เสียงลาอีกทั้งเป็นเสียงเอื้อนระหว่างคำร้อง

จากนั้น ทำนองในวรรคหลังสร้างจากทำนองต้นรากเสียงลาและเสียงซอลเป็นหลักซึ่งเป็นเสียงที่ได้จากคำว่า “ในข้อหนึ่ง (- ล - -/- ท ล ซ)” ผู้วิจัยจึงสร้างสำนวนให้ตกที่เสียงซอล ซึ่งเป็นสำนวนซ้ำกับท้ายวรรคหน้า แต่เสียงลาในห้องที่ 7 นี้ ลงเสียงในจังหวะยก นอกจากจะตรงกับจังหวะของคำร้องแล้ว ยังเป็นทำนองที่สื่อถึงการเกิดขึ้นของสัญญาณของการรู้ การตื่น การตรึกตรองถึงสภาวะที่ตั้งแห่งทุกข์ด้วย ดังการเทียบทำนองต่อไปนี้



สำหรับทางร้องใช้วิธีการขับร้องเนื้อเต็มและใช้วิธีการบรรเลงร้องสอดทำนองในลักษณะการเคล้าตลอดบทเพลงสัมมาทิฏฐิ

ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง

- - - -	- ท ล ซ	- - - -	- ท ล รํ	- - - -	- ท ล ท	- - - -	- ท รํ ล

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - -	- ท ล รํ	- - - -	- - - -	- - - -	- ท รํ ล
- - - -	- - - -	- - - -	-จะกล่าวถึง	- - - -	- - - -	- - - -	- วิถีทาง

ทำนองต้นราก

- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - รํ	- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - ล

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - รํ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล

ทำนองประโยคที่ 2 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากคำประพันธ์ว่า “จะกล่าวถึงวิถีทาง” ในกลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) โดยทำนองในวรรคแรกสร้างจากทำนองต้นรากเสียงลา เสียงซอลและเสียงเรสูง (ดังตารางทำนองต้นราก) ด้วยสำนวนเดียวกับทำนองในประโยคที่ 1 ห้องที่ 8 คือ (- ท ล ซ) ผนวกกับคำร้องในวรรคนี้มีกระสวนในลักษณะเดียวกัน โดยแบ่งออกเป็นช่วงละ 3 พยางค์ อีกทั้ง ผู้วิจัยวางคำร้องไว้วรรคละ 3 พยางค์เพื่อสื่อถึงสัมมาทิฏฐิสามารถแบ่งออกเป็น 3 ระดับ คือ กัมมัสสกตาปัญญา วิปัสสนาปัญญาและโลกุตรปัญญา (พิชิต ชัยเสรี, 2540: 21-22) และใช้วีธีขับร้องบรรเลงเช่นเดียวกันตลอดเพลง นอกจากนี้ ทำนองในห้องที่ 2 4 และ 6 ขึ้นต้นสำนวนด้วยเสียงเดียวกันแต่เปลี่ยนเสียงตกเพื่อแสดงถึงการเวียนว่ายตายเกิด ดั่งสัมมาทิฏฐิระดับกัมมัสสกตาปัญญา อันเป็นสัมมาทิฏฐิในระดับโลกิยะ ที่เป็นสาสวะคือเป็นส่วนแห่งบุญ ให้ผลแก่ขันธ์เกิดขึ้นและวนเวียนอยู่ในสังสารวัฏ ส่วนในห้องที่ 8 ยังคงรักษาทำนองตามเสียงคำร้องไว้ดังนี้

ทำนองห้องที่ 1 - 6

- - - -	- ท ล ซ	- - - -	- ท ล รํ	- - - -	- ท ล ท

ขึ้นสำนวนเดียวกัน

ทำนองห้องที่ 8 เทียบกับทางร้องห้องที่ 8

ทางเครื่อง

- - - -	- ท ล ท	- - - -	- ท รํ ล

ทางร้อง

เสียงตามคำร้อง

- - - -	- - - -	- - - -	- ท รํ ล
- - - -	- - - -	- - - -	- วิถีทาง

ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง

- - - ร	- - - ล	- - - ร	- - - ล	- - - ร	- - - ล	- - - ท	ล ท รํ ล

ทางร้อง

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- - - ท	- - - ล
- - - -	- - - เดิน	- - - -	- - - ไป	- - - -	- - - ใน	- - - สาย	- - - กลาง

ทำนองต้นราก

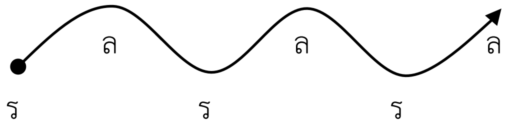
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- - - ท	- - - ล

ทำนองสารัตถะ

- - - ร	- - - ล	- - - ร	- - - ล	- - - ร	- - - ล	- - - ท	- - - ล

ทำนองประโยคที่ 3 แนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากคำประพันธ์ว่า “เดินไปในสายกลาง” ใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) โดยวางคำร้องไว้วรรคหน้า 2 พยางค์ (เดินไป) และวรรคหลัง 3 พยางค์ (ในสายกลาง) ซึ่งทำนองในวรรคแรกสร้างจากทำนองต้นรากลูกตกเสียงลา ด้วยทำนองเสียงเรสลับกับเสียงลาซึ่งเป็นเสียงสัมพันธ์คู่ที่ 5 ในลักษณะสำนวนแนววิถีเสียงขึ้น และใช้เสียงสั้น ๆ เพื่อสื่อถึงการย่างก้าวเดินขึ้น-ลง ตามความหมายของคำประพันธ์ ซึ่งสามารถเปรียบได้กับความหมายของสัมมาทิฏฐิที่เปรียบดั่งสารถี อันเป็นเครื่องนำทางเดินอันถูกต้องไปสู่จุดหมายดังนี้

ทิศทางเสียงขึ้น-ลงในทำนองห้องที่ 1 - 6



ส่วนสำนวนห้องที่ 7 - 8 นั้น มีเสียงตกหลักเสียงทีและเสียงตกลาตามเสียงคำร้อง ด้วยการตกแต่งสำนวนให้มีพยางค์ถี่ขึ้นในห้องที่ 8 จากทำนองต้นรากสำนวน (- - - ท/- - - ล) เป็นทำนองสำนวน (- - - ท/ล ท รํ ล) ซึ่งยังคงรักษาเสียงโครงสร้างหลักเอาไว้

ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง

- - - -	- ท ล ซ	- - - -	- ท ซ ล	- - - -	- ท ล ท	- - - -	ล ท รํ ล

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - -	- ท ซ ล	- - - -	- - - -	- - - -	- ท รํ ล
- - - -	- - - -	- - - -	-มิหย่อนแรง	- - - -	- - - -	- - - -	- มิแข็งเกิน

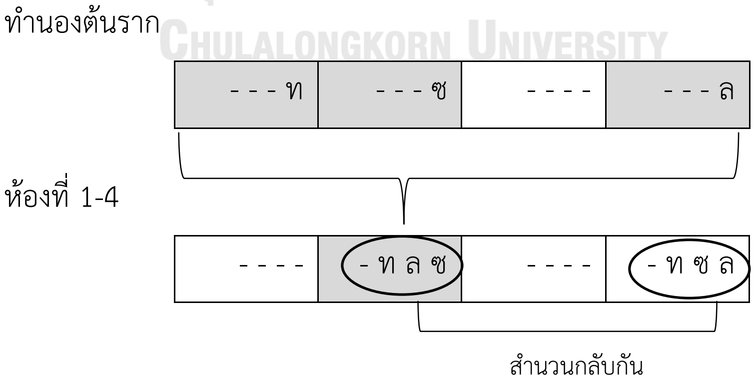
ทำนองต้นราก

- - - ท	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - ท	- - - -	- - - ล

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล

ทำนองประโยคที่ 4 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากคำประพันธ์ว่า “มิหย่อนแรง มิแข็งเกิน” หมายถึงการปฏิบัติที่ไม่ตึงหรือหย่อน ซึ่งเป็นการปฏิบัติที่พอดี ใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) โดยวางคำร้องไว้วรรคหน้า 3 พยางค์ (มิหย่อนแรง) และวรรคหลัง 3 พยางค์ (มิแข็งเกิน) สำหรับทำนองในวรรคแรกสร้างจากทำนองต้นรากเสียงซอล เสียงลาและเสียงที (ตารางทำนองต้นราก) จึงได้ทำนอง 3 พยางค์ (- ท ล ซ) และ (- ท ซ ล) ดังนี้



เพื่อแสดงถึงสัมมาทิฏฐิ 3 ระดับ เช่นเดียวกับทำนองประโยคที่ 2 สำหรับวรรคหลังสร้างจากทำนองต้นรากเสียงลาและเสียงที โดยมีสำนวนเดียวกับห้องที่ 5 - 8 ในประโยคที่ 2 แต่เพิ่มพยางค์เสียงในห้องที่ 8 จาก (- ท ร ํ ล) เป็น (ล ท ร ํ ล) ดังนี้

ประโยคที่ 2

- - - -	- ท ล ซ	- - - -	- ท ล รํ	- - - -	- ท ล ท	- - - -	- ท รํ ล
ประโยคที่ 4	สำนวนเดิม		เปลี่ยนเสียงตก		สำนวนเดิม		เติมเสียง
- - - -	- ท ล ซ	- - - -	- ท ซ ล	- - - -	- ท ล ท	- - - -	ล ท รํ ล

ประโยคที่ 5

ทางเครื่อง

- - - ร	- - - ม	- - - ซ	ร ม ซ ล	- - - -	ทฺ ร ม ซ	- ซ - -	- รํ - ซ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - -	- ซ - ล	- - - -	- - - -	- ซ - -	- รํ - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- อยู่ - เย็น	- - - -	- - - -	- เมื่อ - -	- เห็น-ชอบ

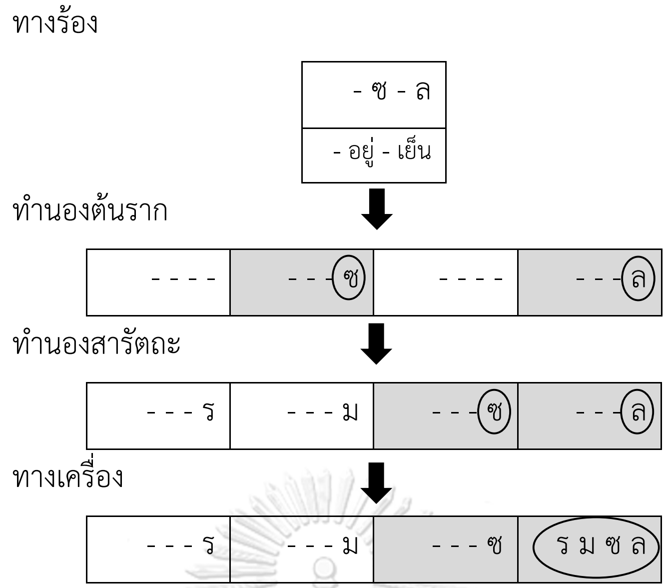
ทำนองต้นราก

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - รํ	- - - ซ

ทำนองสารัตถะ

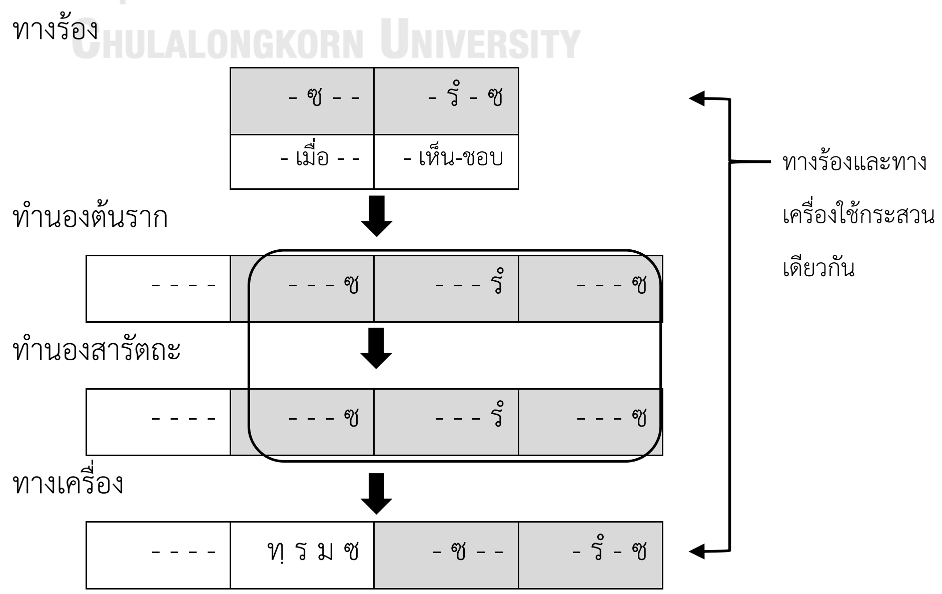
- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - รํ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 5 แนวคิดจากคำประพันธ์ว่า “อยู่เย็น เมื่อเห็นชอบ” หมายถึงจงใช้ชีวิตอยู่อย่างสงบหรือจะนำมาซึ่งความสุขเมื่อมีสัมมาทิฏฐิเกิดขึ้น ประโยคนี้ใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) โดยวางคำร้องไว้วรรคหน้า 2 พยางค์และวรรคหลัง 3 พยางค์ ทำนองในวรรคแรกสร้างจากทำนองต้นรากเสียงซอลและเสียงลาในห้องคู่ ผู้วิจัยจึงสร้างแนววิถีเสียงขึ้นมุ่งไปหาเสียงลา โดยเริ่มจากเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงสัมพันธ์คู่ที่ 5 ของเสียงลา ดังการเทียบที่มาของทำนองต่อไปนี้



ฉะนั้น ทำนองเรียงเสียงจากเสียงเรขึ้นไปหาเสียงลารวมจำนวน 4 ระดับเสียงที่ใช้ คือ เร มี ซอลและลา เปรียบเหมือนปัจจัยทั้งสี่ ในการดำรงความเห็นชอบที่ละเอียดอ่อนลึกลงไปสู่โลกุตรธรรมด้วยฌาน หนึ่งในสี่ปัจจัยนั้นคือ เจโตวิมุตติในฌานที่สี่ ซึ่งมีความหมายว่า การหลุดพ้นด้วยฌานขั้นชำนาญจนสามารถละสุข เข้าถึงเอกัคตารมณ์ได้ภายในพริบตาเดียวเรียกว่า “จตุตถฌาน” จึงใช้เสียงแทนสัญลักษณ์และความหมายดังกล่าว

ส่วนสำนวนวรรคหลังจากทางร้องสู่ทางเครื่องใช้วิธีคิดแบบเดียวกันดังนี้



จากทำนองจะเห็นได้ว่า ผู้วิจัยรักษาเสียงหลักของคำว่า “เห็นชอบ (- รํ - ซ)” ไว้เพื่อเป็นส่วนแสดงเสียงอัตลักษณ์ของทำนองในเพลงนี้

ประโยคที่ 6

ทางเครื่อง

- - - -	- ล ล ล	- - - -	รํ ท ล ซ	- - - -	- ท ท ท	- - - -	ซ ล ท รํ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - -	- ล ล ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- ล ท รํ
- - - -	- - - -	- - - -	- ชนารอบ	- - - -	- - - -	- - - -	-จะสรรเสริญ

ทำนองต้นราก

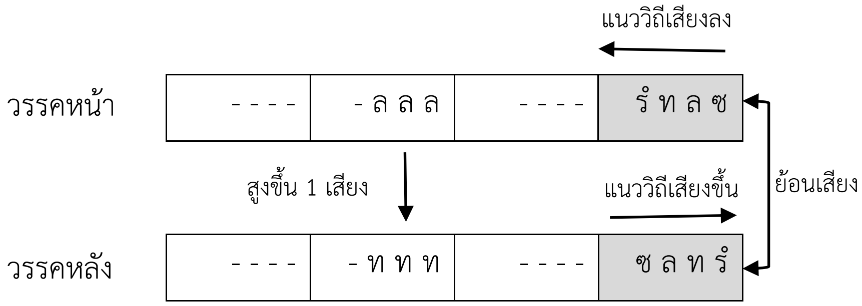
- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - ท	- - - ท	- - - -	- - - รํ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - รํ

ทำนองประโยคที่ 6 มีแนวคิดจากคำประพันธ์ว่า “ชนารอบ จะสรรเสริญ” หมายถึงผู้คนจะยกย่องสรรเสริญ โดยคำว่า “ชนา” มาจากคำว่า “ชน” หมายถึง คน แต่ด้วยกฎของฉันทลักษณ์ ต้องเป็นเสียงครุคำว่า “ชน” จึงใส่สระอาเข้าไปเป็นคำว่า “ชนา” และใช้ในความหมายที่แปลว่า “คน ผู้คน” เช่นเดิม ประโยคนี้ใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) เช่นเดิม โดยวางคำร้องไว้วรรคหน้า 3 พยางค์ วรรคหลัง 3 พยางค์ ทำนองในวรรคแรกสร้างจากทำนองต้นรากเสียงซอลและเสียงลา ผู้วิจัยจึงสร้างสำนวนแนววิถีเสียงลงมุ่งไปหาเสียงซอล โดยรักษาเสียงตกลาเอาไว้ด้วยสำนวน (- ล ล ล) ในห้องที่ 2 ส่วนห้องที่ 4 ใช้แนวคิดคำว่า “เห็นชอบ (- รํ - ซ)” มาสร้างทำนองประกอบกับเสียงตกทำนองต้นรากตกเสียงซอล จึงมีความเหมาะสมทั้งความหมายและเสียง ผู้วิจัยจึงสร้างสำนวนเป็น (รํ ท ล ซ) โดยนำเสียงทีมาตกแต่งสำนวนที่สอดรับกับคำร้องในวรรคแรก

ส่วนสำนวนวรรคหลังมีเสียงสารัตถะคือ เสียงทีและเสียงเรสูงที่ได้มาจากคำว่า “สรรเสริญ (- ท - รํ) ดังนั้น ทำนองในห้องที่ 6 จึงใช้เสียงทีในสำนวน (- ท ท ท) เพื่อรักษาเสียงตกหลักและดำเนินเสียงไปในแนววิถีเสียงขึ้นด้วยสำนวน (ซ ล ท รํ) ซึ่งเป็นสำนวนย้อนเสียงของทำนองในวรรคแรก ดังการเปรียบเทียบสำนวนต่อไปนี้



ประโยคที่ 7

ทางเครื่อง

- - - ร	- - - ซ	- - - ร	- - - ล	- - - ร	- - - ล	- ร - ล	- รํ - ล

ทางร้อง

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - ล
- - - -	- - - หลัก	- - - -	- - - ธรรม	- - - -	- - - นำ	- - - ทาง	- - - เดิน

ทำนองต้นราก

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - ล

ทำนองสารัตถะ

- - - ร	- - - ซ	- - - ร	- - - ล	- - - ร	- - - ล	- - - ล	- - - ล

ทำนองประโยคที่ 7 มีแนวคิดจากคำประพันธ์ว่า “หลักธรรม นำทางเดิน” หมายถึง สัมมาทิฏฐิหรือความเห็นชอบนี้ เป็นหลักธรรมประการแรกแห่งหมวดปัญญาที่สำคัญในการตั้งต้นความคิด การเห็นด้วยปัญญาอันจะนำไปสู่ทางพ้นทุกข์ และแบ่งคำตามฉันทลักษณ์บาทที่ 1 คือ วรรคหน้า 2 พยางค์ วรรคหลัง 3 พยางค์ อีกทั้งยังคงใช้กลุ่มเสียงเดิม โดยการสร้างสรรค์ทำนองในประโยคนี้ กำหนดใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) และสร้างจากโครงสร้างทำนองต้นรากเสียงซอลและเสียงลา จากนั้น นำเสียงเรจากคำว่า “เห็น” ในสำนวน “เห็นชอบ (- รํ - ซ)” มาแทรกสลับกับเสียงทำนองต้นราก เพื่อเป็นการรักษาเสียง คำ ทำนองและความหมายตามโครงสร้างเดิมไว้ดังนี้

ทางเครื่อง

- - - ร	- - - ซ	- - - ร	- - - ล	- - - ร	- - - ล	- ร - ล	- รํ - ล

ทางต้นราก

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - ล

ประโยคที่ 8

ทางเครื่อง

- - - -	- ซ ซ ซ	- - - -	ซ ล ท รํ	- - - -	- ล ล ล	- - - -	ล ม ซ ล

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - -	- ซ ซ รํ	- - - -	- - - -	- - - -	- ซ ล ล
- - - -	- - - -	- - - -	- สะดวกสม	- - - -	- - - -	- - - -	- อุดมพร

ทำนองต้นราก

- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- - - รํ	- - - ซ	- - - ล	- - - -	- - - ล

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - รํ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล

ทำนองประโยคที่ 8 แนวคิดจากคำประพันธ์ว่า “สะดวกสม อุดมพร” หมายถึง ความเห็นชอบเป็นหลักธรรมนำทางเดินที่สมบูรณ์และเป็นสิริมงคล และแบ่งคำตามฉันทลักษณ์บาทที่ 2 คือ วรรคหน้า 3 พยางค์ วรรคหลัง 3 พยางค์ อีกทั้งยังคงใช้กลุ่มเสียงเดิม โดยการสร้างสรรค์ทำนองในประโยคนี้ สร้างจากโครงสร้างทำนองต้นรากที่มีเสียงสารัตถะสามเสียงคือ เสียงซอล เสียงลาและเสียงเร เป็นการสร้างสำนวนในลักษณะเดียวกับประโยคที่ 6 เพื่อให้ทำนองมีความสัมพันธ์กันและกำหนดใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) อีกทั้งทำนองประโยคนี้เป็นทำนองที่มาจากฉันทลักษณ์ในคำประพันธ์บาทที่ 2 เช่นเดียวกัน โดยทำนองวรรคแรกนี้ ซ้ำสำนวนกับวรรคหลังของประโยคที่ 6 โดยเปลี่ยนเสียงขึ้นต้นจากเสียงที (- ท ท ท) เป็นเสียง (- ซ ซ ซ) ตามเสียงต้นราก และใช้สำนวนเดิมในห้องที่ 4 ดังนี้

ประโยคที่ 6 วรรคหลัง

- - - -	- ท ท ท	- - - -	ซ ล ท รํ

ลดลง 2 เสียง ↓ สำนวนเดิม ↕

ประโยคที่ 8 วรรคหน้า

- - - -	- ซ ซ ซ	- - - -	- ซ ล ท รํ

ส่วนสำนวนวรรคหลังใช้รูปแบบเดียวกับวรรคหน้า แต่เปลี่ยนเสียงตามทำนองต้นรากคือ ลูกตกเสียงลาเป็นหลัก

ประโยคที่ 9

ทางเครื่อง

- - - รํ	- - - ท	- - - ล	- ท ล ซ	- - - -	- ซ - ท	- ล - -	- ท ล ซ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - -	- ท - ซ	- - - -	- - - -	- ล - -	- ท - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- เห็น - ผิด	- - - -	- - - -	- คิด - -	- ข้อง - ขัด

ทำนองต้นราก

- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - ล	- - - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - รํ	- - - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - ล	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 9 มีแนวคิดจากคำประพันธ์ว่า “เห็นผิด คิดข้องขัด” หมายถึง ในทางตรงกันข้าม หากบุคคลใดเกิดความเห็นในทางที่ไม่สมบูรณ์ ไม่ถูกต้องหรือไม่สามารถทำให้เกิดปัญญา การคิด การตรึกตรองได้ จะไม่สามารถไปสู่ทางปฏิบัติเพื่อความพ้นทุกข์ได้นั่นเอง โดยทำนองนี้แบ่งคำตามฉันทลักษณ์บาทที่ 1 คือ วรรคหน้า 2 พยางค์ วรรคหลัง 3 พยางค์ ดังนั้น เมื่อวางคำร้องในประโยคนี้ จึงใช้วิธีการเดียวกันคือ ทำนองวรรคหน้า 2 คำ และทำนองวรรคหลัง 3 คำ และยังคงใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) เช่นเดิม อีกทั้ง ผู้วิจัยใช้สำนวนเดิมตามประโยคที่ 1 มาใส่คำ

ร้องใหม่ในวรรคนี้ โดยเปลี่ยนสำนวนเฉพาะห้องที่ 6 จาก (ร ม ซ ล) ในประโยคที่ 1 เป็น (- ซ - ท) ในประโยคที่ 6 เพื่อรักษาเสียงตกหลักของทำนองต้นรากเอาไว้ดังนี้

ทำนองประโยคที่ 1

- - - รํ	- - - ท	- - - ล	- ท ล ซ	- - - -	ร ม ซ ล	- ล - -	- ท ล ซ

ทำนองประโยคที่ 9

เปลี่ยนสำนวนเพื่อรักษาเสียงตก

- - - รํ	- - - ท	- - - ล	- ท ล ซ	- - - -	- ซ - ท	- ล - -	- ท ล ซ

ประโยคที่ 10

ทางเครื่อง

- - - -	- ซ ซ ซ	- - - -	ร ซ ล ท	- - - -	- ล ล ล	- - - -	ซ ล ท รํ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - -	- ซ ล ท	- - - -	- - - -	- - - -	- ล ท รํ
- - - -	- - - -	- - - -	-ประจักษ์ชัด	- - - -	- - - -	- - - -	- อุทาหรณ์

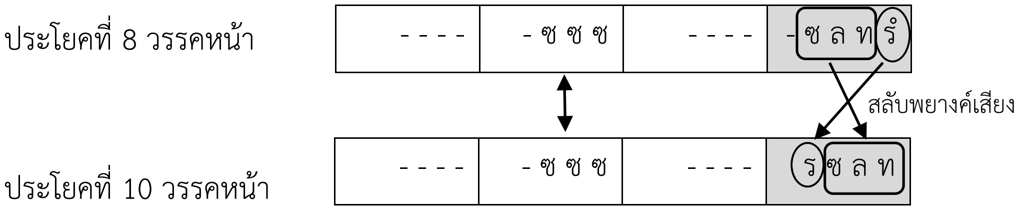
ทำนองต้นราก

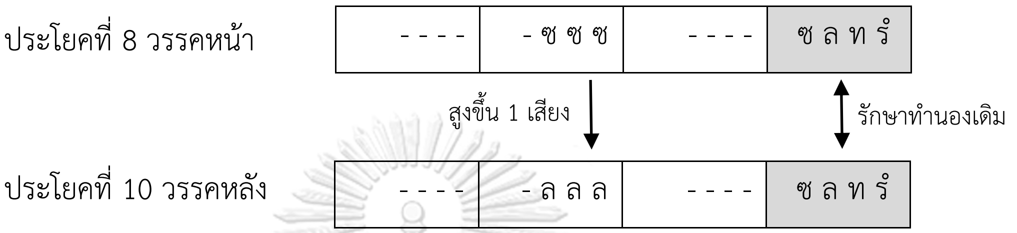
- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - ซ	- - - ล	- - - -	- - - รํ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - -	- - - ล	- - - -	- - - รํ

ทำนองประโยคที่ 10 มีแนวคิดจากคำประพันธ์ว่า "ประจักษ์ชัด อุทาหรณ์" มีความหมายสืบเนื่องจากประโยคที่ 9 หมายความว่า ตัวอย่างความเป็นมิจฉาทิฏฐิหรือความเห็นผิดนั้น ย่อมส่งผลต่อการปฏิบัติอย่างเห็นได้ชัด ซึ่งเป็นสิ่งที่ควรละ เพื่อนำทางสู่ทางสายกลาง โดยทำนองนี้แบ่งคำตามฉันทลักษณ์บาทที่ 2 คือ วรรคหน้า 3 พยางค์ วรรคหลัง 3 พยางค์ และยังคงใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) เช่นเดิม อีกทั้ง ผู้วิจัยใช้สำนวนและกระสวนเดียวกับประโยคที่ 6 และ 8 เพราะเป็นทำนองที่มาจากคำประพันธ์ในวรรคที่ 2 และวรรคที่ 4 ของบทประพันธ์เช่นเดียวกัน โดยเปลี่ยนสำนวนตามเสียงตกของทำนองต้นรากดังนี้





ประโยคที่ 11

ทางเครื่อง

- - - ร	- - - รํ	- - - ร	- - - ซ	- - - ร	- - - ซ	- ท - ท	- รํ ท ล

ทางร้อง

- - - -	- - - รํ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- รํ ท ล
- - - -	- - - เห็น	- - - -	- - - ชอบ	- - - -	- - - ตอบ	- - - -	- แน่- นอน

ทำนองต้นราก

- - - -	- - - รํ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - ท	- - - ล

ทำนองสารัตถะ

- - - ร	- - - รํ	- - - ร	- - - ซ	- - - ร	- - - ซ	- - - ท	- - - ล

ทำนองประโยคที่ 11 มีแนวคิดจากคำประพันธ์ว่า “เห็นชอบ ตอบแน่นอน” หมายถึง ความเห็นชอบจะนำพาไปสู่ทางพ้นทุกข์ โดยทำนองนี้แบ่งคำตามฉันทลักษณ์บาทที่ 1 คือ วรรคหน้า 2 พยางค์ วรรคหลัง 3 พยางค์ และยังคงใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) เช่นเดิม โดยผู้วิจัยใช้สำนวนและกระสวนเดียวกับประโยคที่ 3 และ 7 เพราะมีความหมายในทิศทางเดียวกัน ด้วยการใช้เสียงเรที่ได้จากคำว่า “เห็นชอบ (- รํ - ซ)” มาวางสลับกับเสียงต้นรากของประโยคดังนี้

ทางเครื่อง

- - - ร	- - - รํ	- - - ร	- - - ซ	- - - ร	- - - ซ	- ท - ท	- รํ ท ล

ทางต้นราก

- - - -	- - - รํ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - ท	- - - ล

ประโยคที่ 12

ทางเครื่อง

- - - -	- ล ล ล	- - - -	รํ ท ล ซ	- - - -	- ล ล ล	- - - -	ล ม ซ ล

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - -	- ท ล ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- ม ซ ล
- - - -	- - - -	- - - -	- ทวีสุข	- - - -	- - - -	- - - -	- จิรากาล

ทำนองต้นราก

- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - ล	- - - -	- - - ล

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล

ทำนองประโยคที่ 12 มีแนวคิดจากคำประพันธ์ว่า “ทวีสุข จิรากาล” หมายถึง ทางเห็นชอบจะเป็นทางที่นำไปสู่ความสมดุล โดยคำว่า “ทวีสุข” ในที่นี้ ผู้วิจัยมุ่งหมายถึง ความทวีสุขแห่งการเห็นธรรม ส่วน “จิรากาล” มาจากคำว่า “จิรกาล” แปลว่า กาลนาน แต่ใช้คำว่า “จิรา” แทน “จิร” เพราะฉันทลักษณ์กำหนดให้เป็นเสียงครุ แต่ยังคงมีความหมายเช่นเดิม เมื่อรวมความจึงหมายถึงการเพิ่มความสุขแห่งธรรมไปตลอดกาลนาน โดยทำนองนี้แบ่งคำตามฉันทลักษณ์บาทที่ 2 คือ วรรคหน้า 3 พยางค์ วรรคหลัง 3 พยางค์และยังคงใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออล่างเช่นเดิม อีกทั้ง ผู้วิจัยใช้สำนวนและกระสวนในวรรคหน้าเป็นทำนองเดียวกับวรรคหน้าประโยคที่ 6 และทำนองวรรคหลังเป็นทำนองเดียวกับวรรคหลังประโยคที่ 8 เหมือนกันทุกประการ

อัตราจังหวะชั้นเดียว

ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง

- ร ร ร	- ล ล ล	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - -	- ม ซ ล	- ท - -	- ล ท รํ

ทางร้อง

- - - -	- ล - ล	- - - ล	- ท - ล	- - - -	- ม ซ ล	- - - -	- ล ท รํ
- - - -	-เห็น- ชอบ	- - - ตาม	- สัม - มา	- - - -	- อริยาภา	- - - -	- มหาศาล

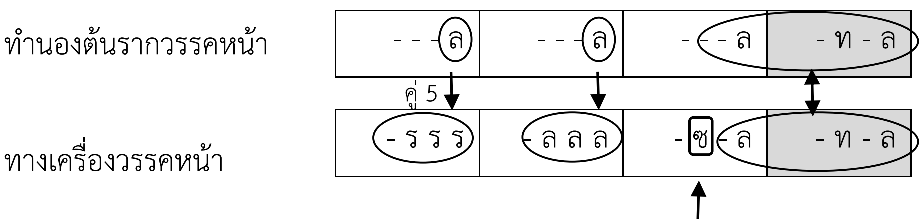
ทำนองต้นราก

- - - ล	- - - ล	- - - ล	- ท - ล	- ซ - ล	- - - ล	- ท - รํ	- - - รํ

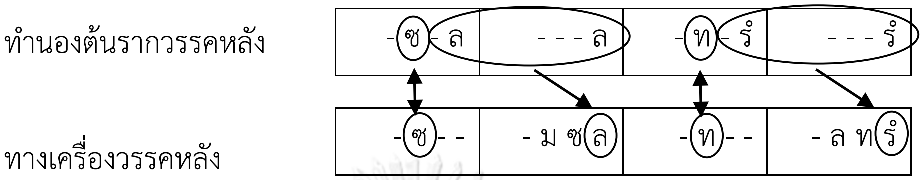
ทำนองสารัตถะ

- - - ร	- - - ล	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - รํ

ทำนองชั้นเดียวประโยคที่ 1 มีแนวคิดจากคำประพันธ์ 2 วรรคคำว่า “เห็นชอบตามสัมมาอริยาภามหาศาล” โดยมีคำที่เปลี่ยนคำลหุเป็นคำครุ คือคำว่า “อริย” ออกเสียงยาวเป็น “อริยา” หมายถึงผู้ประเสริฐ เพื่อให้ตรงกับกฎแห่งฉันทลักษณ์ ส่วนคำว่า “ภา” หมายถึง แสงสว่างหรือรัศมี ในที่นี้ ผู้วิจัยมุ่งหมายถึงความเห็นชอบคำสอนแห่งพุทธองค์เป็นแสงสว่างอันประเสริฐที่แผ่กว้างไพศาล โดยกำหนดให้ใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) และวางคำร้อง 2 วรรคนี้ อยู่ในทำนองวรรคหน้าและทำนองวรรคหลังของประโยค ดังทำนองทางร้องข้างต้น ฉะนั้น ทำนองในวรรคแรกมีเสียงต้นรากคือเสียงลาเป็นเสียงหลัก ทำนองสร้างสรรค์ในห้องที่ 1 จึงเริ่มด้วยเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงสัมพันธ์คู่ที่ 5 กับเสียงลาคู่ล่างเสียง (ร - ล) ส่วนทำนองในห้องที่ 2 ใช้สำนวนเสียงลา (- ล ล ล) เพื่อรักษาเสียงหลักห้องคู่ไว้ สำหรับสำนวนในห้องที่ 3 - 4 ใช้ทำนองตามคำร้อง โดยตกแต่งทำนองด้วยการเติมเสียงซอลในห้องที่ 3 ดังนี้



ส่วนทำนองวรรคหลังมีทำนองต้นรากแบ่งเป็น 2 กลุ่ม คือ (1) เสียงซอลและเสียงลา กับ (2) เสียงลา เสียงทีและเสียงเรสูง จึงกำหนดเสียงสารัตถะเป็น (- - - ซ/- - - ล/- - - ท/- - - รํ) โดยที่สำนวนในห้องที่ 5 และ 7 ยังคงใช้เสียงลูกตกเดิม แต่เปลี่ยนกระสวนเป็นจังหวะยกแทน ส่วนทำนองในห้องที่ 6 และ 8 สร้างสำนวนตามคำร้อง และรักษาเสียงลูกตกเดิมไว้ดังนี้



ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง

- ซ - ซ	- - - รํ	- - - ล	- - ท ล	- ซ - ซ	- - - ล	- - - ท	ล ท ซ ล

ทางร้อง

- - - -	- ซ - รํ	- - - ล	- ท - ล	- - - -	- ซ ซ ล	- - - -	- ท ซ ล
- - - -	-แผ้ว- ถาง	- - - ทาง	- นิพ- พาน	- - - -	- ขจัดสิ้น	- - - -	- นิราศภัย

ทำนองต้นราก

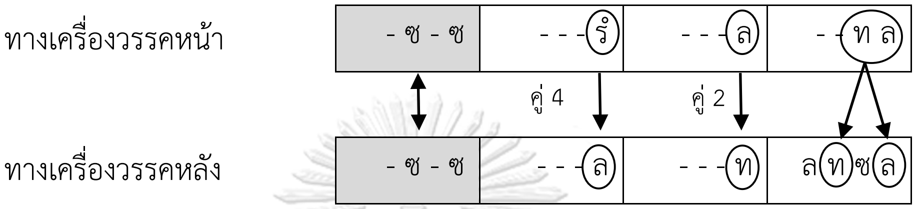
- - - ซ	- - - รํ	- - - ล	- ท - ล	- ซ - ซ	- - - ล	- ท - ซ	- - - ล

ทำนองสารัตถะ

- - - ซ	- - - รํ	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ล

ทำนองชั้นเดียวประโยคที่ 2 มีแนวคิดจากคำประพันธ์ 2 วรรคว่า “แผ้วถางทางนิพพาน ขจัดสิ้นนิราศภัย” หมายถึงความเห็นชอบเป็นทางที่สะอาด บริสุทธิ์ ปราศจากภัยทั้งปวง โดยกำหนดให้วางคำร้อง 2 วรรคนี้ อยู่ในทำนองวรรคหน้าและทำนองวรรคหลังของประโยค ดังทำนองทางร้องข้างต้น ฉะนั้น ทำนองในวรรคแรกสร้างทำนองจากคำร้องและจัดวางเสียงให้เป็นทำนองต้นรากและใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) จากนั้นสร้างทำนองการบรรเลง โดยในห้องที่ 1 ย้ำเสียงซอล 2 ครั้ง และลงลูกตกเสียงเรสูงในห้องที่ 2 เช่นเดิม ส่วนห้องที่ 3 - 4 ยังคงใช้เสียงเดิมตามทำนองต้นรากแต่ปรับกระสวนในห้องที่ 4 จาก (- ท - ล) เป็น (- - ท ล) ส่วนวรรคหลังใช้รูปแบบกระสวนเดียวกับ

วรรคหน้าและปรับทำนองตามเสียงทำนองต้นราก โดยสร้างสำนวนตามเสียงสารัตถะ (- - - ซ/- - - ล/- - - ท/- - - ล) จึงทำให้สำนวนวรรคหลังมีการใช้เสียงและรูปแบบทำนองที่ปรุงแต่งเพิ่มขึ้น ดังนี้ ทำนองห้องแรกยังคงเสียงเดิม ส่วนห้องถัดมาเปลี่ยนเป็นเสียงสัมพันธ์คู่ที่ 4 เสียง (รํ - ล) ส่วนทำนองห้องลำดับที่ 3 เปลี่ยนเป็นเสียงคู่ที่ 2 เสียง (คู่ ล - ท) และห้องสุดท้ายใช้การตกแต่งทำนอง 4 พยางค์ ดังการเทียบทำนองต่อไปนี้



ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง

- - - -	- รํ ท รํ	- ท รํ ท	- ล ท ล	- - - -	- ซ ล ซ	- ม ซ ม	- ร ม ร

ทางร้อง

- - - -	- ท - รํ	- - - ท	- ล - ล	- - - -	- ซ ล ซ	- - - -	- ร ม ร
- - - -	-สาด- แสง	- - - ทอง	-ส่อง- ทาง	- - - -	- มโนพร่าง	- - - -	- จรัสใส

ทำนองต้นราก

- - - รํ	- - - รํ	- - - ท	- ซ - ล	- ซ - ล	- - - ซ	- ท - รํ	- - - รํ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - รํ	- - - ท	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - ม	- - - ร

ทำนองชั้นเดียวประโยคที่ 3 มีแนวคิดจากคำประพันธ์ 2 วรรคว่า “สาดแสงทองส่องทางมโนพร่างจรัสใส” หมายถึงความเห็นชอบเป็นเหมือนแสงส่องสว่างที่จะสามารถทำให้จิตใจเกิดความแจ่มแจ้งสว่างไสว โดยกำหนดให้วางคำร้อง 2 วรรคนี้ อยู่ในทำนองวรรคหน้าและทำนองวรรคหลังของประโยค ดังทำนองทางร้องข้างต้น ใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) รวมทั้งมีรูปแบบทำนองเป็นทางเปลี่ยนของทำนองชั้นเดียวประโยคที่ 1 ฉะนั้น ทำนองในวรรคแรกจึงมีทำนองสารัตถะ (- - - รํ/ - - - ท/- - -ล) ในกระสวนแนววิถีเสียงลง 3 พยางค์และรักษาเสียงตกเดิมไว้ดังนี้

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - รํ	- - - ท	- - - ล

⬇

ทางเครื่อง

- - - -	- รํ **ท** รํ	- ท **รํ** ท	- ล **ท** ล

ส่วนทำนองวรรคหลังใช้กระสวน 3 พยางค์เป็นแนววิถีเสียงลงเช่นเดียวกัน แต่เปลี่ยนเสียงตามทำนองสารัตถะดังนี้

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ซ	- - - ม	- - - ร

⬇

ทางเครื่อง

- - - -	- ซ **ล** ซ	- ม **ซ** ม	- ร **ม** ร

ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง

- ท - ท	- - - รํ	- - - ล	- - ท ล	- ซ - ซ	- - - ท	- - - ล	ท ล ซ ล

ทางร้อง

- - - -	- ท - รํ	- - - ล	- ล - ล	- - - -	- ท ซ ท	- - - -	- ซ ล ล
- - - -	- รัง- สรรค์	- - - ปัญ	- ญา- ไว	- - - -	- มิย่อท้อ	- - - -	- ชะลอลง

ทำนองต้นราก

- - - ท	- - - รํ	- - - ล	- ล - ล	- ท - ซ	- - - ท	- ซ - ล	- - - ล

ทำนองสารัตถะ

- - - ท	- - - รํ	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ท	- - - ล	- - - ล

ทำนองชั้นเดียวประโยคที่ 4 มีแนวคิดจากคำประพันธ์ 2 วรรคว่า “รังสรรค์ปัญญาไว มิย่อท้อชะลอลง” หมายถึงความเห็นชอบเป็นตัวปัญญาที่ทำให้เกิดการคิด ตรึกตรองอย่างรวดเร็ว โดยกำหนดให้วางคำร้อง 2 วรรคนี้ อยู่ทั้งในทำนองวรรคหน้าและทำนองวรรคหลังของประโยค ดังทำนอง

ทางร้องข้างต้น รวมทั้งมีรูปแบบทำนองเป็นทางเปลี่ยนของทำนองชั้นเดียวประโยคที่ 2 และใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) เดียวกัน ฉะนั้น ทำนองจะอยู่ในกระสวนเดียวกัน โดยในวรรคแรกขึ้นต้นทำนองด้วยเสียงที ซึ่งเปลี่ยนจากลูกตกเสียงซอลของประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 จากนั้นทำนองในห้องที่ 2 - 4 ใช้สำนวนเดียวกัน ส่วนทำนองในวรรคหลังเพียงสลับตำแหน่งเสียงในห้องที่ 6 - 7 ของประโยคที่ 2 จาก (- - -ล/- - -ท) เป็นเสียง (- - -ท/- - -ล) ของประโยคที่ 4 รวมทั้งทำนองในห้องที่ 8 ของทั้ง 2 ประโยค วางตำแหน่งเสียงสลับกันดังนี้

การเทียบทำนองต้นรากและทางเครื่อง

ทำนองต้นรากวรรคหน้า	- - - ท	- - - รํ	- - - ล	- ล - ล
ทางเครื่องวรรคหน้า	- ท - ท	- - - รํ	- - - ล	- - ท ล
ทำนองต้นรากวรรคหลัง	- ท - ซ	- - - ท	- ซ - ล	- - - ล
ทางเครื่องวรรคหลัง	- ซ - ซ	- - - ท	- - - ล	ท ล ซ ล

การเทียบทำนองวรรคหลังระหว่างประโยคที่ 2 และประโยคที่ 4

ประโยคที่ 2	- ซ - ซ	- - - ล	- - - ท	ล ท ซ ล
ประโยคที่ 4	- ซ - ซ	- - - ท	- - - ล	ท ล ซ ล

ประโยคที่ 5

ทางเครื่อง

- ล - (ล)	- ล - (ล)	- ซ - (ซ)	ล ท - ล	- ท ล ซ	(- - - -)	- ล ท รํ	(- - - -)

ทางร้อง

- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- ท - ล	- - - -	- ท ล ซ	- - - -	- ล ท รํ
- - - เห็น	- - - ดี	- - - ช่วย	- ชี้ - ทิศ	- - - -	- มิให้ผิด	- - - -	-ละเลยหลง

ทำนองต้นราก

- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- ท - ล	- ท - ซ	- - - ซ	- ท - ล	- - - รํ

ทำนองสารัตถะ

- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - รํ	- - - รํ

ทำนองชั้นเดียวประโยคที่ 5 มีแนวคิดจากคำประพันธ์ 2 วรรคว่า “เห็นดีช่วยชี้ทิศ มิให้ผิดละเลยหลง” หมายถึงความเห็นชอบเป็นการปฏิบัติที่ทำให้เดินถูกทาง โดยกำหนดให้วางคำร้อง 2 วรรคนี้ อยู่ในทำนองวรรคหน้าและทำนองวรรคหลังของประโยค ดังทำนองทางร้องข้างต้น รวมทั้งมีรูปแบบทำนองเป็นทางเปลี่ยนของประโยคที่ 1 ฉะนั้น วรรคแรกใช้สำนวนลูกล้อห้องที่ 1-3 ที่สร้างจากทำนองต้นราก ส่วนห้องที่ 4 บรรเลงพร้อมกันสำนวน (ล ท - ล) และวางคำร้องตรงเสียงตกในแต่ละห้อง ใช้วิธีการร้องเนื้อเต็มด้วยการร้องสอดเครื่องตลอดวรรค ส่วนวรรคหลังเป็นสำนวนลูกล้อบรรเลงล้อกันระหว่างทางเครื่องเป็นผู้นำและทางร้องเป็นผู้ตามด้วยสำนวน 3 พยางค์

ประโยคที่ 6

ทางเครื่อง

- รํ รํ รํ	- ล ล ล	- ท - ล	- ซ - ล	- ซ ซ ซ	(- - - -)	- ล ล ล	(- - - -)

ทางร้อง

- - - -	- ล - ล	- - - ล	- ซ - ล	- - - -	- ซ ซ ซ	- - - -	- ล ล ล
- - - -	- เห็น- งาม	- - - ความ	- มั่น - คง	- - - -	- จะก่อเกิด	- - - -	- พลังธรรม

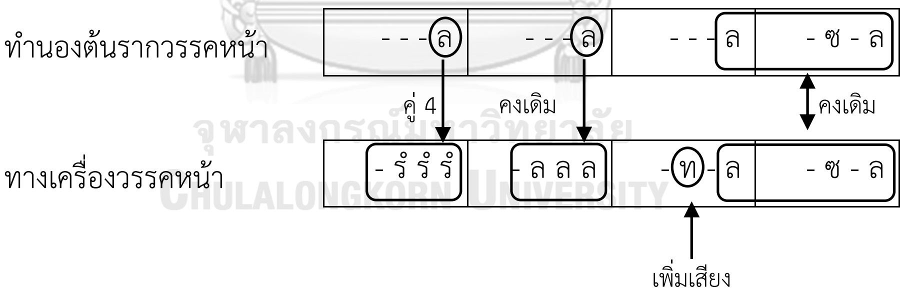
ทำนองต้นราก

- - - ล	- - - ล	- - - ล	- ซ - ล	- ซ - ซ	- - - ซ	- ซ - ล	- - - ล

ทำนองสารัตถะ

- - - รํ	- - - ล	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ล	- - - ล

ทำนองชั้นเดียวประโยคที่ 6 มีแนวคิดจากคำประพันธ์ 2 วรรคว่า “เห็นงามความมั่นคง จะก่อเกิดพลังธรรม” หมายถึงความเห็นชอบเป็นตัวตั้งต้นแห่งการคิด ตรึกตรองแห่งปัญญา เมื่อปัญญาเกิดจะส่งผลต่อจิตใจที่มั่นคง อันจะสามารถปฏิบัติหรือดำเนินตามทางธรรมที่สมบูรณ์ได้เป็นอย่างดี โดยกำหนดให้วางคำร้อง 2 วรรคนี้ อยู่ในทำนองวรรคหน้าและทำนองวรรคหลังของประโยค ดังทำนองทางร้องข้างต้น ใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) รวมทั้งมีรูปแบบทำนองเป็นทางเปลี่ยนของประโยคที่ 2 และ 4 โดยในวรรคแรกเปลี่ยนจากเสียงลาในทำนองต้นรากเป็นเสียงเรสูงด้วยสำนวน 3 พยางค์ ซึ่งเป็นเสียงสัมพันธ์คู่ที่ 4 ของเสียงลา อีกทั้ง เป็นเสียงเดียวกับเสียงตกห้องที่ 8 ประโยคที่ 5 ส่วนห้องที่ 2 ยังคงใช้เสียงลา 3 พยางค์ สำหรับห้องที่ 3 - 4 นั้น ตกแต่งด้วยเสียงทีตามทำนองต้นรากดังนี้



ส่วนสำนวนวรรคหลังนั้น ใช้สำนวนลูกล้อระหว่างทางเครื่องและทางร้อง โดยสร้างจากทำนองต้นรากที่มีเสียงซอลและเสียงลาเป็นหลัก ให้มีสำนวนซ้ำเสียง 3 พยางค์

ท่อนที่ 2 เพลงสัมมาสังกัปโป

แนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองเพลง “สัมมาสังกัปโป” หมายถึง การคิดชอบคือ ความคิดถูกต้องในทางที่จะนำพากายและจิตพ้นจากกิเลส ด้วยการไม่คิดในกามคุณ ไม่คิดพยาบาท และไม่คิดเบียดเบียน อันจะส่งผลไปสู่มรรคแห่งความสะอาด สว่างและสงบ ดังนั้น การสร้างสรรค์นี้ ผู้วิจัยได้นำเสียงและรูปแบบจังหวะความสั้นยาวของคำในบทประพันธ์ “สัมมาสังกัปโป” ตามรูปแบบ ฉันทลักษณ์ “อุปัฏฐิตาฉันท์ 11” จำนวน 6 บท ที่มีรูปแบบโครงสร้างฉันทลักษณ์กำหนดไว้ว่า 1 บทมี 2 บาท จำนวน 4 วรรค แบ่งออกเป็นวรรคหน้า 5 คำ และวรรคหลัง 6 คำ ซึ่งมีรูปแบบคำสัมผัส เช่นเดียวกับสาลินีฉันท์ 11 ที่เป็นฉันทลักษณ์คำร้องในทำนองสัมมาทิฏฐิแต่มีคำครุและลหุต่างกัน โดย คำสุดท้ายของวรรคที่ 1 สัมผัสกับคำที่ 3 ของวรรคที่ 2 และคำสุดท้ายของวรรคที่ 2 สัมผัสกับคำ สุดท้ายของวรรคที่ 3 รวมทั้ง คำสุดท้ายของวรรคที่ 4 เชื่อมสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 2 ในบท ถัดไป ดังแผนภูมิต่อไปนี้

ครุ ครุ ลหุ ลหุ ครุ　　　　ลหุ ลหุ ครุ ลหุ ครุ ครุ

ครุ ครุ ลหุ ลหุ ครุ　　　　ลหุ ลหุ ครุ ลหุ ครุ ครุ

โดยในแต่ละบาทมีการแบ่งจังหวะการอ่านฉันท์คือ จังหวะวรรคหน้าแบ่งจังหวะเป็น 2/3 พยางค์ ส่วนวรรคหลังแบ่งจังหวะเป็น 3/3 พยางค์ดังนี้

ครุ ครุ / ลหุ ลหุ ครุ　　　　ลหุ ลหุ ครุ / ลหุ ครุ ครุ

ครุ ครุ / ลหุ ลหุ ครุ　　　　ลหุ ลหุ ครุ / ลหุ ครุ ครุ

ขั้นตอนการนำฉันทลักษณ์มาสู่การกำหนดกระสวนทำนองใหม่ ผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 กำหนดเสียงสารัตถะตามบทประพันธ์ฉันทลักษณ์อุปัฏฐิตาฉันท์ 11

ผู้วิจัยนำบทประพันธ์ “สัมมาสังกัปโป”จำนวน 6 บท มากำหนดเสียงของคำตาม วรรณยุกต์สูง-ต่ำ-สั้น-ยาวในแต่ละพยางค์และถอดเป็นทำนองสารัตถะ โดยการกำหนดโน้ตเสียงต่าง ๆ เพื่อแสดงกระสวนและแนวเสียงของวรรณยุกต์เท่านั้นดังนี้

บทที่ 1

วรรค 1		วรรค 2		วรรค 3		วรรค 4	
- ชม - ชอบ	- จิตตะคิด	- นิรมิต	มหา - ศาล	- พ้น- เภท	- ทุรพาล	- สุวคน	ธกำ - จาย
- ซ - ฟ	- ฟ ฟ ล	- ล ซ ล	ล ด ํ - ด ํ	- ล - ฟ	- ล ล ซ	- ฟ ล ซ	ล ซ - ซ

บทที่ 2

วรรค 1		วรรค 2		วรรค 3		วรรค 4	
- ศรัท - ธา	- ละกิเลส	- พิศเหตุ	ขจัด - หาย	- ตน - เอง	- จะสบาย	- มุติชื่น	มนัส – ใน
- ฟ - ซ	- ล ฟ ฟ	- ล ฟ ฟ	ล ซ - ด ํ	- ซ - ซ	- ฟ ซ ซ	- ล ฟ ฟ	ซ ล - ซ

บทที่ 3

วรรค 1		วรรค 2		วรรค 3		วรรค 4	
- หลง- กาม	- นิจศีล	- ชรริน	มิผ่อง - ใส	- สัม - มา	- ชนะใจ	- อตลักษณ์	วิจักษ์ - ตน
- ด ํ - ซ	- ล ฟ ด ํ	- ซ ซ ซ	ล ฟ - ด ํ	- ล - ซ	- ซ ล ซ	- ฟ ฟ ล	ล ฟ - ซ

บทที่ 4

วรรค 1		วรรค 2		วรรค 3		วรรค 4	
- เมต - ตา	- กรุณา	- มรคา	เจริญ - ผล	- ชอบ-ตาม	- ปุถุชน	- หิริมั่น	นิรัน - ดร
- ฟ - ซ	- ฟ ล ซ	- ซ ซ ซ	ฟ ซ - ด ํ	- ฟ - ซ	- ฟ ล ซ	- ฟ ฟ ล	ล ซ - ซ

บทที่ 5

วรรค 1		วรรค 2		วรรค 3		วรรค 4	
- ธรร- มา	- ปฏิบัติ	- ปรมัตถ์	สโม - สร	- ซื่อ - สัตย์	- อุชุกร	- มนชอบ	กระทำ - ดี
- ซ - ซ	- ฟ ซ ฟ	- ซ ซ ล	ฟ ซ - ด ํ	- ล - ฟ	- ฟ ล ซ	- ฟ ล ฟ	ฟ ซ - ซ

บทที่ 6

วรรค 1		วรรค 2		วรรค 3		วรรค 4	
- คิด - ชอบ	-จะประเสริฐ	- ตบะเกิด	เฉลิม - ศรี	- ทั่ว - ฟ้า	- ปฐพี	- สมดุล	ตลอด- กาล
- ล - ฟ	- ฟ ฟ ฟ	- ซ ฟ ฟ	ซ ล - ด ํ	- ฟ - ล	- ฟ ฟ ซ	- ซ ล ซ	ฟ ฟ - ซ

ขั้นตอนที่ 2 ขยายเสียงสารัตถะ

การขยายเสียงสารัตถะจากบทประพันธ์นั้น ผู้วิจัยทำการขยายทำนองแบ่งออกเป็น 2 ส่วนคือ

ส่วนที่ 1 คำประพันธ์วรรคที่ 1 - 2 (บาทที่ 1) ของบทประพันธ์บทที่ 1 - 3 ทำการขยายเสียงสารัตถะจาก 2 ห้องเพลงเป็น 8 ห้องเพลง (1 ประโยค) ส่วนคำประพันธ์วรรคที่ 3 - 4 (บาทที่ 2) ของบทประพันธ์บทที่ 1 - 3 ทำการขยายเสียงสารัตถะจาก 2 ห้องเพลงเป็น 4 ห้องเพลง หรือมีความยาวเท่ากับ 1 วรรคเพลง

ส่วนที่ 2 คำประพันธ์ในบทที่ 4 - 6 ทำการขยายเสียงสารัตถะจากความยาว 2 ห้องเพลงเป็น 4 ห้องเพลงหรือมีความยาวเท่ากับ 1 วรรคเพลง อีกทั้ง ทำนองจากคำประพันธ์บทที่ 4 - 6 นี้ กำหนดให้มีความกระชับทำนองขึ้นเพราะเป็นทำนองส่วนครึ่งหลังของเพลงสัมมาสังกัปโปนี้และรวมถึงการกำหนดใช้สำนวนฉายรูปลง ซึ่งมีความยาวของสำนวนลดลงครึ่งหนึ่งของสำนวนทำนองในส่วนที่ 1

ฉะนั้น บทประพันธ์คำร้องบทที่ 1 - 3 จะมีความยาวทำนองเพลงบทละ 3 ประโยคทำนองรวมจำนวน 9 ประโยคทำนอง และบทประพันธ์คำร้องบทที่ 4 - 6 จะมีความยาวทำนองเพลงบทละ 2 ประโยคทำนองรวมจำนวน 6 ประโยคทำนองดังนี้

ส่วนที่ 1

ทำนองขยายบทที่ 1

เสียงสารัตถะบทที่ 1 วรรคที่ 1 - 2

วรรค 1		วรรค 2	
- ซ - ฟ	- ฟ ฟ ล	- ล ซ ล	ล ดํ - ดํ

ทำนองขยายบทที่ 1 วรรคที่ 1 - 2 จำนวน 2 ประโยค

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ล

- - - -	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- - - ดํ	- - - -	- - - ดํ

เสียงสารัตถะบทที่ 1 วรรคที่ 3 - 4

วรรค 3		วรรค 4	
- ล - ฟ	- ล ล ซ	- ฟ ล ซ	ล ซ - ซ

ทำนองขยายบทที่ 1 วรรคที่ 3 - 4 จำนวน 1 ประโยค

- - - ล	- - - ฟ	- - - ล	- ล - ซ	- - - ฟ	- ล - ซ	- ล - ซ	- - - ซ

ทำนองขยายบทที่ 2

เสียงสารัตถะบทที่ 2 วรรคที่ 1 - 2

วรรค 1		วรรค 2	
- ฟ - ซ	- ล ฟ ฟ	- ล ฟ ฟ	ล ซ - ดํ

ทำนองขยายบทที่ 2 วรรคที่ 1 - 2 จำนวน 2 ประโยค

- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - ฟ	- - - ฟ
- - - -	- - - ล	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ดํ

เสียงสารัตถะบทที่ 2 วรรคที่ 3 - 4

วรรค 3		วรรค 4	
- ซ - ซ	- ฟ ซ ซ	- ล ฟ ฟ	ซ ล - ซ

ทำนองขยายบทที่ 2 วรรคที่ 3 - 4 จำนวน 1 ประโยค

- - - ซ	- - - ซ	- - - ฟ	- ซ - ซ	- - - ล	- ฟ - ฟ	- ซ - ล	- - - ซ

ทำนองขยายบทที่ 3

เสียงสารัตถะบทที่ 3 วรรคที่ 1 - 2

วรรค 1		วรรค 2	
- ดํ - ซ	- ล ฟ ดํ	- ซ ซ ซ	ล ฟ - ดํ

ทำนองขยายบทที่ 3 วรรคที่ 1 - 2 จำนวน 2 ประโยค

- - - -	- - - ดํ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - ฟ	- - - ดํ
- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ	- - - -	- - - ดํ

เสียงสารัตถะบทที่ 3 วรรคที่ 3 - 4

วรรค 3		วรรค 4	
- ล - ซ	- ซ ล ซ	- ฟ ฟ ล	ล ฟ - ซ

ทำนองขยายบทที่ 3 วรรคที่ 3 - 4 จำนวน 1 ประโยค

- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- ล - ซ	- - - ฟ	- ฟ - ล	- ล - ฟ	- - - ซ

ทำนองขยายบทที่ 4

เสียงสารัตถะบทที่ 4 วรรคที่ 1 - 2

วรรค 1		วรรค 2	
- ฟ - ซ	- ฟ ล ซ	- ซ ซ ซ	ฟ ซ - ดํ

ทำนองขยายบทที่ 4 วรรคที่ 1 - 2 จำนวน 1 ประโยค

- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- ล - ซ	- - - ซ	- ซ - ซ	- ฟ - ซ	- - - ดํ

เสียงสารัตถะบทที่ 4 วรรคที่ 3 - 4

วรรค 3		วรรค 4	
- ฟ - ซ	- ฟ ล ซ	- ฟ ฟ ล	ล ซ - ซ

ทำนองขยายบทที่ 4 วรรคที่ 3 - 4 จำนวน 1 ประโยค

- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- ล - ซ	- - - ฟ	- ฟ - ล	- ล - ซ	- - - ซ

ทำนองขยายบทที่ 5

เสียงสารัตถะบทที่ 5 วรรคที่ 1 - 2

วรรค 1		วรรค 2	
- ซ - ซ	- ฟ ซ ฟ	- ซ ซ ล	ฟ ซ - ดํ

ทำนองขยายบทที่ 5 วรรคที่ 1 - 2 จำนวน 1 ประโยค

- - - ซ	- - - ซ	- - - ฟ	- ซ - ฟ	- - - ซ	- ซ - ล	- ฟ - ซ	- - - ดํ

เสียงสารัตถะบทที่ 5 วรรคที่ 3 - 4

วรรค 3		วรรค 4	
- ล - ฟ	- ฟ ล ซ	- ฟ ล ฟ	ฟ ซ - ซ

ทำนองขยายบทที่ 5 วรรคที่ 3 - 4 จำนวน 1 ประโยค

- - - ล	- - - ฟ	- - - ฟ	- ล - ซ	- - - ฟ	- ล - ฟ	- ฟ - ซ	- - - ซ

ทำนองขยายบทที่ 6

เสียงสารัตถะบทที่ 6 วรรคที่ 1 - 2

วรรค 1		วรรค 2	
- ล - ฟ	- ฟ ฟ ฟ	- ซ ฟ ฟ	ซ ล - ดํ

ทำนองขยายบทที่ 6 จำนวน 1 ประโยค

- - - ล	- - - ฟ	- - - ฟ	- ฟ - ฟ	- - - ซ	- ฟ - ฟ	- ซ - ล	- - - ดํ

เสียงสารัตถะบทที่ 6 วรรคที่ 3 - 4

วรรค 3		วรรค 4	
- ฟ - ล	- ฟ ฟ ซ	- ซ ล ซ	ฟ ฟ - ซ

ทำนองขยายบทที่ 6 วรรคที่ 3 - 4 จำนวน 1 ประโยค

- - - ฟ	- - - ล	- - - ฟ	- ฟ - ซ	- - - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ฟ	- - - ซ

ขั้นตอนที่ 3 การสร้างสรรค์ทำนองและทางร้อง

การสร้างสรรค์ทำนองและทางร้องนี้ ผู้วิจัยทำการอธิบายทั้งในส่วนทำนองและคำร้องทีละประโยคต่อไปนี้

ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ด	- - - ฟ	- - - ซ	- ฟ ซ ล

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - ซ	- ฟ ซ ล
- - - -	- - - -	- - - ชม	- - - ชอบ	- - - -	- - - -	- - - จิต	- ตะ - คิด

ทำนองต้นราก

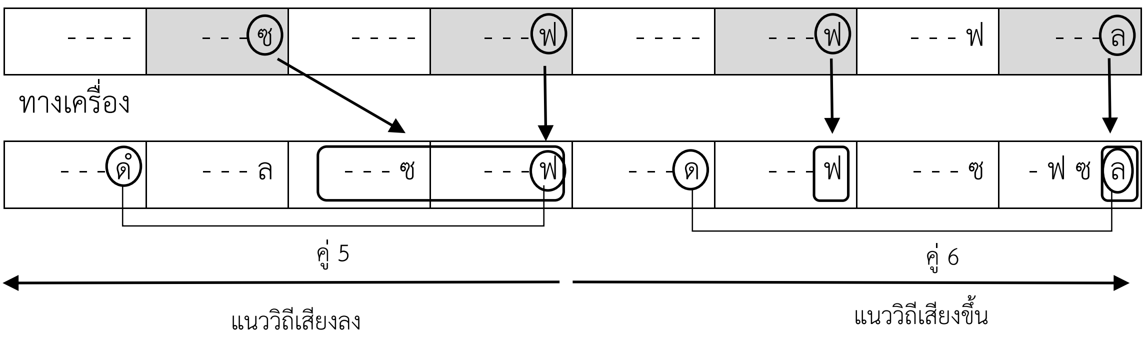
- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ล

ทำนองสารัตถะ

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ด	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล

ทำนองประโยคที่ 1 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากคำประพันธ์ที่กล่าวถึงสัมมาสังกัปปะ นี้เป็นมรรคในข้อสองแห่งหมวดปัญญา เริ่มด้วยคำประพันธ์คำว่า “ชมชอบจิตตะคิด” หมายถึง จิตที่คิดชอบหรือการคิดชอบเป็นจิตที่น่าชื่นชมยกย่อง โดยกำหนดให้วางคำร้องวรรคหน้า 2 พยางค์ และวรรคหลัง 3 พยางค์ตามจังหวะการอ่านฉันท์ และวางคำในตำแหน่งท้ายของแต่ละวรรคดังทางร้องข้างต้น ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ตามทำนองต้นราก โดยทำนองในวรรคแรกสร้างจากทำนองต้นรากเสียงซอลและเสียงฟา ผู้วิจัยจึงสร้างสำนวนในแนววิถีเสียงลงจากเสียงโดสูงไปหาเสียงตกฟา ห่างกันเป็นคู่ 5 ซึ่งสัญลักษณ์คู่ 5 นี้ เพื่อสื่อถึงการนำจิตลงมาสู่ในตนหรือขันธ์ 5 ส่วนวรรคหลังสร้างสำนวนในแนววิถีเสียงขึ้นจากเสียงโดไปหาเสียงลา ห่างกันเป็นคู่ 6 ซึ่งสัญลักษณ์คู่ 6 นี้ สื่อถึงการระลึกรู้ลักษณะของนามรูปที่ปรากฏทางตา หู จมูก ลิ้น กาย ใจ หรือผัสสะ 6 อันเป็นวิญญาณแห่งขันธ์ 5 ดังรายละเอียดการเทียบทำนองต่อไปนี้

ทำนองต้นราก



ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- ล ซ ล	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	ล ดํ - ดํ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - -	- ล ซ ล	- - - -	- - - -	- - - -	ล ดํ - ดํ
- - - -	- - - -	- - - -	- นิรมิต	- - - -	- - - -	- - - -	มหา - ศาล

ทำนองต้นราก

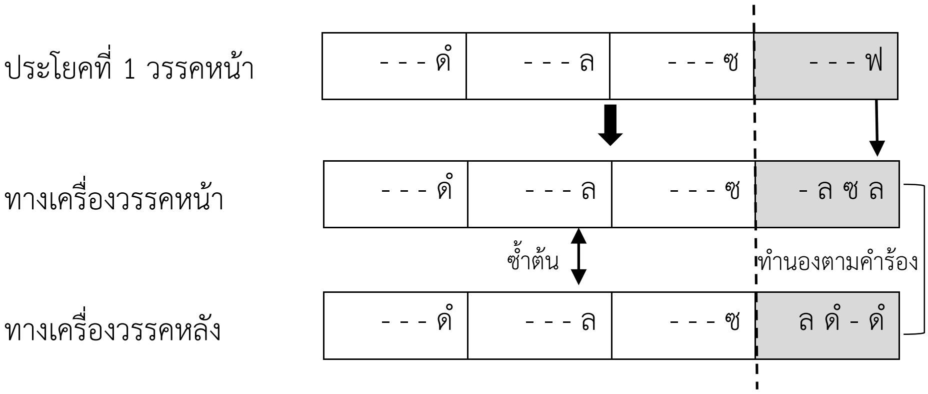
- - - -	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- - - ดํ	- - - -	- - - ดํ

ทำนองสารัตถะ

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 2 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากคำประพันธ์คำว่า “นิรมิตมหาศาล” หมายถึง ความคิดชอบสามารถบันดาลหรือเนรมิตสิ่งต่าง ๆ ที่เป็นผลให้มีขึ้นอย่างมากมาย โดยกำหนดให้วางคำร้องวรรคหน้า 3 พยางค์ และวรรคหลัง 3 พยางค์ ตามจังหวะการอ่านฉันท์ในวรรคหลัง และวางคำในตำแหน่งท้ายของแต่ละวรรคดังทางร้องข้างต้น ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ตามทำนองต้นราก โดยทำนองในวรรคแรกสร้างจากทำนองต้นรากเสียงซอลและเสียงลา 3 พยางค์ (- ล ซ ล) ส่วนวรรคหลังสร้างจากทำนองต้นรากเสียงลาและเสียงโดสูง 3 พยางค์ (ล ดํ - ดํ)

โดยใช้รูปแบบทำนองจากวรรคหน้าประโยคที่ 1 มาเป็นสำนวนต้นของแต่ละวรรค เพื่อให้อยู่ในความหมายของขันธ์ 5 จากนั้น การลงท้ายแต่ละวรรคด้วยกระสวนทำนองตามเสียงและคำร้อง ซึ่งมีรูปแบบทำนองแบบซ้ำต้นเปลี่ยนท้ายดังนี้



ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง

(- ด - ดํ)	- ล - ฟ	(- ด - ดํ)	- ล - ซ	(- ดํ - ด)	- ฟ - ซ	(- ด - ดํ)	- ล - ซ

ทางร้อง

- - - -	- ล - ฟ	- - - -	- ล - ซ	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ล - ซ
- - - -	- พ้น- เภท	- - - -	- ทุรพาล	- - - -	- สุวคน	- - - -	- ธกำจาย

ทำนองต้นราก

- - - ล	- - - ฟ	- - - ล	- ล - ซ	- - - ฟ	- ล - ซ	- ล - ซ	- - - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - ล	- - - ฟ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 3 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากคำประพันธ์ 2 วรรคคือ คำว่า “พ้นเภททุรพาล สุวคนธกำจาย” มีความหมายว่า ความคิดในทางที่ชอบเป็นสิ่งที่ทำให้ตนนั้นพ้นจากความชั่วร้าย พ้นจากความเดือดร้อน มีแต่สิ่งดีงามที่แผ่กระจาย ซึ่งกำหนดให้วางคำว่า “พ้นเภททุรพาล” ไว้วรรคหน้า ส่วนทำนองวรรคหลังวางคำว่า “สุวคนธกำจาย” โดยที่มาของทำนองต้นรากมาจากคำร้องข้างต้นและขยายทำนองขึ้นจาก 4 ห้องเพลงเป็น 1 ประโยค จึงแตกต่างจากประโยคที่ 1 และ 2 อีกทั้ง ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ตามทำนองต้นราก

เริ่มจากการกำหนดให้ทำนองเป็นสำนวนลูกขัด โดยให้ทำนองนำใช้เสียงโดต่ำและเสียงโดสูงยืนเสียงเป็นหลักและให้ทำนองตามเป็นเสียงที่เปลี่ยนไปตามสำนวนคำร้อง นอกจากนี้ จะเห็นว่าทำนองวรรคหน้าและวรรคหลังนั้น มีรูปแบบทำนองซ้ำท้าย ดังการเทียบทำนองต่อไปนี้

ทำนองต้นราก

- - - ล	- - - ฟ	- - - ล	- ล - ซ	- - - ฟ	- ล - ซ	- ล - ซ	- - - ซ

ทางเครื่อง

(- ด - ดํ)	- ล - ฟ	(- ด - ดํ)	- ล - ซ	(- ดํ - ด)	- ฟ - ซ	(- ด - ดํ)	- ล - ซ

ซ้ำ

ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง

- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- ล ซ ฟ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - ฟ	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - ซ	- ล ซ ฟ
- - - -	- - - -	- - - ศรัท	- - - ธา	- - - -	- - - -	- - - ละ	- กิ - เลส

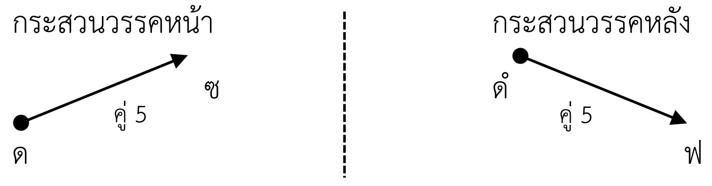
ทำนองต้นราก

- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - ฟ	- - - ฟ

ทำนองสารัตถะ

- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ

ทำนองประโยคที่ 4 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากคำประพันธ์บทที่ 2 วรรคที่ 1 คือ คำว่า “ศรัทธาละกิเลส” มีความหมายว่า ความเลื่อมใสในการคิดชอบจะดึงกายและจิตของตนให้พ้นจากกิเลส ซึ่งกำหนดให้วางคำร้องไว้วรรคหน้า 2 พยางค์ และวรรคหลัง 2 พยางค์ ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) โดยทำนองวรรคหน้าสร้างจากทำนองต้นรากเสียงฟาและเสียงซอล จึงใช้สำนวนเริ่มต้นที่เสียงโดในห้องที่ 1 และดำเนินสำนวนแนววิถีเสียงขึ้นมาตกที่เสียงซอล ห่างกันเป็นคู่ 5 ส่วนวรรคหลังใช้วิธีคิดแบบเดียวกัน ด้วยทำนองจากเสียงต้นรากเสียงลาและเสียงฟา ซึ่งเริ่มต้นที่เสียงโดสูง ดำเนินสำนวนแนววิถีเสียงลงมาตกที่เสียงฟา ห่างกันเป็นคู่ 5 เช่นกัน ดังนั้น สัญลักษณ์คู่ 5 ในประโยคนี้ สื่อถึงหนึ่งในสามประการของความคิดชอบที่ทำให้ใจออกห่างจากกิเลสได้คือ การคิดออกจากกามหรือความปรารถนาที่เรียกว่า “กามคุณ 5” รูป เสียง กลิ่น รส กายสัมผัส นั่นเอง ดังทิศทางกระสวนต่อไปนี้



ประโยคที่ 5

ทางเครื่อง

- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ดํ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - -	- ล ฟ ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- ล ซ ดํ
- - - -	- - - -	- - - -	- พิศเหตุ	- - - -	- - - -	- - - -	- ขจัดหาย

ทำนองต้นราก

- - - -	- - - ล	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ดํ

ทำนองสารัตถะ

- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 5 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากคำประพันธ์บทที่ 2 วรรคที่ 2 คือ คำว่า “พิศเหตุขจัดหาย” มีความหมายว่า การใช้ความคิดในการเพ่งพิจารณาดูเหตุ จะทำให้พบความจริงในสิ่งนั้น ๆ และทำให้พ้นจากกิเลส ซึ่งกำหนดให้วางคำร้องไว้วรรคหน้า 3 พยางค์ และวรรคหลัง 3 พยางค์ ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) รวมทั้งใช้เสียงนอกกลุ่มเสียง คือ เสียงมีและเสียงทีมาตกแต่งทำนอง จึงทำให้สำนวนประโยคนี้มีเสียงครบ 7 เสียง ไล่จากเสียงโดต่ำไปหาเสียงโดสูงในตำแหน่งลูกตก เสียงห่างกัน 1 ช่วงเสียง เพื่อสื่อถึงสังกัปปะที่เป็นอริยะประกอบด้วย 7 ลักษณะคือ (1) ตรึก (2) คิดนึก (3) ดำริ (4) ดิ่งลง (5) แน่วนิ่ง (6) จ่อจิต (7) ปรุงแต่งวาจา (อุทัย บุญเย็น, 2545: 6) อีกทั้ง ใช้รูปแบบสำนวนลักษณะเดียวกับประโยคที่ 2 เพื่อให้ทำนองเพลงที่ได้จากบทประพันธ์แต่ละบทมีความสอดคล้องกัน

ประโยคที่ 6

ทางเครื่อง

(- ด - ดํ)	- ซ - ซ	(- ด - ดํ)	- ซ - ซ	(- ด - ดํ)	- ล - ฟ	(- ด - ดํ)	- ล - ซ

ทางร้อง

- - - -	- ซ - ซ	- - - -	- ฟ ซ ซ	- - - -	- ล - ฟ	- - - -	- ซ ล ซ
- - - -	- ตน - เอง	- - - -	- จะสบาย	- - - -	- มุติชื่น	- - - -	- มนัสใน

ทำนองต้นราก

- - - ซ	- - - ซ	- - - ฟ	- ซ - ซ	- - - ล	- ฟ - ฟ	- ซ - ล	- - - ซ

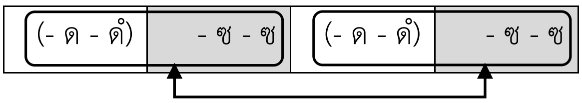
ทำนองสารัตถะ

- - - ด	- - - ซ	- - - ด	- - - ซ	- - - ด	- - - ฟ	- - - ด	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 6 มีรูปแบบการขยายทำนองต้นรากและรูปแบบสำนวนเช่นเดียวกับประโยคที่ 3 และมีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากคำประพันธ์บทที่ 2 วรรคที่ 3 - 4 คือ คำว่า “ตนเองจะสบาย มุติชื่นมนัสใน” มีความหมายว่า เมื่อมีความคิดชอบในการเพ่งพิจารณาดูเหตุแล้วนอกจากจะพ้นจากกิเลสแล้วยังทำให้จิตใจเบิกบาน ซึ่งกำหนดให้วางคำไว้วรรคหน้า 5 พยางค์ และวรรคหลัง 6 พยางค์ ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx)

เริ่มจากทำนองเป็นลูกขัดในวรรคแรกใช้สำนวนซ้ำกัน โดยให้ทำนองนำใช้เสียงโดต่ำและเสียงโดสูงยืนเสียงเป็นหลักและให้ทำนองตามเป็นเสียงที่เปลี่ยนไปตามสำนวนคำร้อง ส่วนวรรคหลังใช้สำนวนเดียวกับวรรคหน้าของประโยคที่ 3 โดยการสื่อนัยและความหมายเป็นเช่นเดียวกับประโยคที่ 3 ซึ่งอธิบายแล้ว ดังการเทียบทำนองต่อไปนี้

การซ้ำทำนองในวรรคหน้า



สำนวนวรรคหลัง

วรรคหน้าประโยคที่ 3

(- ด - ดํ)	- ล - ฟ	(- ด - ดํ)	- ล - ซ

⬇ ซ้ำสำนวน

วรรคหลังประโยคที่ 6

(- ด - ดํ)	- ล - ฟ	(- ด - ดํ)	- ล - ซ

ประโยคที่ 7

ทางเครื่อง

- ล - รํ	ดํ รํ ฟํ ดํ	- ดํ - ล	ซ ล ดํ ซ	- ซ - ฟ	ด ร ฟ ซ	- ซ - ล	ฟ ซ ล ดํ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - ล	- - ดํ ซ	- - - -	- - - -	- - - ล	- ฟ - ดํ
- - - -	- - - -	- - - หลง	- - - กาม	- - - -	- - - -	- - - นิจ	- จะ - ศีล

ทำนองต้นราก

- - - -	- - - ดํ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - ฟ	- - - ดํ

ทำนองสารัตถะ

- - - รํ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 7 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากคำประพันธ์บทที่ 3 วรรคที่ 1 คือ คำว่า “หลงกามนิจศีล” โดยความหมายในวรรคนี้เชื่อมไปยังวรรคที่ 2 ของบทประพันธ์ โดยคำว่า “นิจศีล” แปลว่า ศีลที่ควรรักษาเป็นปกติ อันได้แก่ ศีลห้า ดังนั้น ความหมายของกลอนวรรคนี้จึงหมายถึง การหลงกามเป็นข้อห้ามหนึ่งในศีลที่ควรรักษาให้เป็นปกติ เพราะเป็นสิ่งที่ทำให้เกิดความมัวหมองได้ ซึ่งกำหนดให้วางคำร้องไว้วรรคหน้า 2 พยางค์ และวรรคหลัง 3 พยางค์ ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx)

โดยทำนองประโยคนี้ใช้กระสวนเดียวกันตลอดประโยค คือ (- x - x/ x x x x) ในลักษณะเสียงตกในห้องคู่จะเป็นเสียงต้นของทำนองห้องถัดไป เปรียบเหมือนการร้อยรัด ตรึง ผูกติด สามัคคี ดังข้อหนึ่งในสามประการแห่งสัมมาสังกัปปะที่จะกระทำตนให้ออกจากกิเลสได้คือ การคิดไม่พยาบาท

กล่าวคือ การสอนไม่ให้มีการปองร้าย สอนให้มีแต่ความรักสามัคคีต่อกัน รู้จักให้อภัย อันเป็นวิธีในการยับยั้งความพยาบาทได้ ดังการแสดงลักษณะทำนองต่อไปนี้

ชุดที่ 1		ชุดที่ 2		ชุดที่ 3		ชุดที่ 4	
- ล - รํ	ดํ รํ ฟํ ดํ	- ดํ - ล	ซ ล ดํ ซ	- ซ - ฟ	ด ร ฟ ซ	- ซ - ล	ฟ ซ ล ดํ

ประโยคที่ 8

ทางเครื่อง

- - - รํ	- - ฟํ ดํ	- - - ล	- - ดํ ซ	- - - ฟ	- - ล ซ	- ซ - ล	- - - ดํ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - ล	- - ดํ ซ	- - - -	- - - -	- - - ล	- ฟ - ดํ
- - - -	- - - -	- - - ช	- - - รริน	- - - -	- - - -	- - - มิ	- ผ่อง - ใส

ทำนองต้นราก

- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ	- - - -	- - - ดํ

ทำนองสารัตถะ

- - - รํ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 8 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากคำประพันธ์บทที่ 3 วรรคที่ 2 คือ คำว่า “ชรรินมิผ่องใส” โดยความหมายในวรรคนี้เชื่อมโยงกับวรรคที่ 1 ในประโยคที่ 7 หมายถึง การหลงกามเป็นสิ่งที่ทำให้เกิดความมัวหมอง ซึ่งกำหนดให้วางคำร้องไว้วรรคหน้า 3 พยางค์ และวรรคหลัง 3 พยางค์ ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx)

ดังนั้น เพื่อการให้ความหมายของคำประพันธ์ จึงนำกระสวนทำนองนำรูปแบบโครงสร้างสำนวนประโยคที่ 7 มาเปลี่ยนสำนวนและยังคงเสียงหลักของทำนองไว้ เนื่องจากที่มาของทำนองต้นรากมาจากบทประพันธ์บทที่ 3 วรรค 1 และวรรค 2 ที่มีความหมายต่อเนื่องกัน ดังนั้น ทำนองประโยคนี้จะเหมือนกันทั้งทำนองต้นราก ทำนองสารัตถะและตำแหน่งการวางคำร้อง ดังการเทียบทำนองต่อไปนี้

การเทียบสำนวนประโยคที่ 7-8

- ล - รํ	ดํ รํ ฟํ ดํ	- ดํ - ล	ซ ล ดํ ซ	- ซ - ฟ	ด ร ฟ ซ	- ซ - ล	ฟ ซ ล ดํ
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
- - - รํ	- - ฟํ ดํ	- - - ล	- - ดํ ซ	- - - ฟ	- - ล ซ	- ซ - ล	- - - ดํ

ประโยคที่ 9

ทางเครื่อง

(- ด - ดํ)	- ซ - ซ	(- ด - ดํ)	- ซ - ซ	(- ด - ดํ)	- ล - ฟ	(- ด - ดํ)	- ล - ซ

ทางร้อง

- - - -	- ซ - ซ	- - - -	- ซ - ซ	- - - -	- ล - ฟ	- - - ดํ	- ล - ซ
- - - -	- สัม - มา	- - - -	- ชนะใจ	- - - -	- อตลักษณ์	- - - วิ	-จักษ์ - ตน

ทำนองต้นราก

- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- ล - ซ	- - - ฟ	- ฟ - ล	- ล – ฟ	- - - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - ด	- - - ซ	- - - ด	- - - ซ	- - - ด	- - - ฟ	- - - ด	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 9 มีรูปแบบการขยายทำนองต้นรากและรูปแบบสำนวนเช่นเดียวกับประโยคที่ 3 และประโยคที่ 6 โดยมีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากคำประพันธ์บทที่ 3 วรรคที่ 3 - 4 คือ คำว่า “สัมมาชนะใจ อตลักษณ์วิจักษ์ตน” จากคำประพันธ์วรรคนี้ คำว่า “อตลักษณ์” มีรูปคำมาจากคำว่า “อัต-” แปลว่า ตน หรือตัวตน แต่ด้วยกฎของฉันทลักษณ์จึงตัดเสียงสระออก และออกเสียงเป็น “อะตะ” แต่ยังคงความหมายเดิม เมื่อรวมความจึงมีความหมายว่า หากปฏิบัติความคิดชอบได้ ก็จะสามารถเข้าใจ ตระหนักในความเป็นตัวตนของตนเอง ซึ่งกำหนดให้วางคำร้องไว้วรรคหน้า 5 พยางค์ และวรรคหลัง 6 พยางค์ ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) และมีลักษณะสำนวนการเคลื่อนที่ทำนองและความหมายของทำนองเช่นเดียวกับประโยคที่ 6 ทุกประการ

ประโยคที่ 10

ทางเครื่อง

- ด - ร	(- ฟ - ซ)	- รํ - ดํ	(- ล - ซ)	- ด - ร	(- ฟ - ซ)	- ฟ - ซ	(- ล - ดํ)

ทางร้อง

- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ฟ ล ซ	- - - -	- ซ ซ ซ	- - - -	- ฟ ซ ดํ
- - - -	- เมต - ตา	- - - -	- กรุณา	- - - -	- มรคา	- - - -	- เจริญผล

ทำนองต้นราก

- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- ล - ซ	- - - ซ	- ซ - ซ	- ฟ - ซ	- - - ดํ

ทำนองสารัตถะ

- - - ร	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ร	- - - ซ	- - - ซ	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 10 มีรูปแบบเช่นเดียวกับสำนวนประโยคที่ 3 6 และ 9 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากคำประพันธ์บทที่ 4 วรรคที่ 1 - 2 คือ คำว่า “เมตตากรุณา มรคาเจริญผล” มีความหมายว่า ความเมตตากรุณาเป็นทางที่ส่งผลดีงาม เป็นข้อปฏิบัติหนึ่งในสามประการแห่งการดำริชอบคือการไม่คิดพยาบาท อันเป็นคุณธรรมขั้นสูงทางด้านจิตใจ ซึ่งกำหนดให้วางคำร้องไว้ในห้องคู่ โดยใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) และมีลักษณะสำนวน การเคลื่อนที่ทำนองแบบลูกขัด ตามโครงสร้างเสียงสารัตถะคำร้องเป็นหลัก จึงมีรูปแบบทำนองแต่ละวรรคเป็นแบบซ้ำต้นเปลี่ยนท้ายและเป็นสำนวนที่มีความยาวลดลงกึ่งหนึ่งของโครงสร้างเรียกว่า “ฉายรูปลง” ดังการเทียบทำนองต่อไปนี้

การเทียบสำนวน

ทำนองต้นราก

- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- ล - ซ	- - - ซ	- ซ - ซ	- ฟ - ซ	- - - ดํ

ทางร้อง

- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ฟ ล ซ	- - - -	- ซ ซ ซ	- - - -	- ฟ ซ ดํ
- - - -	- เมต - ตา	- - - -	- กรุณา	- - - -	- มรคา	- - - -	- เจริญผล

สู่ทำนองประโยคที่ 10

- ด - ร	(- ฟ - ซ)	- รํ - ดํ	(- ล - ซ)	- ด - ร	(- ฟ - ซ)	- ฟ - ซ	(- ล - ดํ)

ซ้ำต้น

ประโยคที่ 11

ทางเครื่อง

ด ร ฟ ซ	(- - - -)	รํ ดํ ล ซ	(- - - -)	ล ล ล ล	(- - - -)	ซ ซ ซ ซ	(- - - -)

ทางร้อง

- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ฟ ล ซ	- - - -	- ล ล ล	- - - -	- ซ ซ ซ
- - - -	-ชอบ- ตาม	- - - -	- ปุถุชน	- - - -	- หิริมั่น	- - - -	- นิรันดร

ทำนองต้นราก

- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- ล - ซ	- - - ฟ	- ฟ - ล	- ล - ซ	- - - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 11 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากคำประพันธ์บทที่ 4 วรรคที่ 3 - 4 คือ คำว่า “ชอบตามปุถุชน หิริมั่นนิรันดร” มีความหมายว่า การปฏิบัติชอบเป็นสิ่งที่ควรยึดมั่นแก่เหล่าปุถุชน ซึ่งกำหนดให้วางคำไว้ในห้องคู่ โดยใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) และมีลักษณะสำนวนการเคลื่อนที่ทำนองแบบลูกล้อระหว่างทางเครื่องและทางร้อง มีโครงสร้างเสียงสารัตถะตามคำร้องเป็นหลัก ทั้งนี้ สำนวนลูกล้อสื่อถึงการน้อมนำหลักคำสอนมาปฏิบัติตาม

ประโยคที่ 12

ทางเครื่อง

- ด - ร	(- ฟ - ซ)	- ดํ - ล	(- ซ - ฟ)	- ด - ฟ	(- ซ - ล)	- ฟ - ซ	(- ล - ดํ)

ทางร้อง

- - - -	- ซ - ซ	- - - -	- ฟ ซ ฟ	- - - -	- ซ ซ ล	- - - -	- ฟ ซ ดํ
- - - -	- ธรร- มา	- - - -	- ปฏิบัติ	- - - -	- ปรมัตถ์	- - - -	- สโมสร

ทำนองต้นราก

- - - ซ	- - - ซ	- - - ฟ	- ซ - ฟ	- - - ซ	- ซ - ล	- ฟ - ซ	- - - ดํ

ทำนองสารัตถะ

- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ซ	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 12 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากคำประพันธ์บทที่ 5 วรรคที่ 1 - 2 คือ คำว่า “ธรรมาปฏิบัติ ปรมัตถ์สโมสร” มีความหมายว่า การปฏิบัติธรรมะเป็นแหล่งรวมประโยชน์และความจริงอันที่สุด ซึ่งกำหนดให้วางคำร้องไว้ในห้องคู่ โดยใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรsx) และมีลักษณะสำนวน การเคลื่อนที่ทำนองแบบลูกขัดตามรูปแบบทำนองประโยคที่ 10 แต่เปลี่ยนเสียงตามคำร้องในวรรคนี้เป็นหลัก ซึ่งมีสำนวนซ้ำกันในห้องที่ 1 - 2 และห้องที่ 7 - 8 และเป็นสำนวนฉายรูปลง ดังการเทียบสำนวนต่อไปนี้

การเทียบสำนวน

ประโยคที่ 10

- ด - ร	(- ฟ - ซ)	- รํ - ดํ	(- ล - ซ)	- ด - ร	(- ฟ - ซ)	- ฟ - ซ	(- ล - ดํ)

ประโยคที่ 12

- ด - ร	(- ฟ - ซ)	- ดํ - ล	(- ซ - ฟ)	- ด - ฟ	(- ซ - ล)	- ฟ - ซ	(- ล - ดํ)

แนววิถีเสียงลง แนววิถีเสียงขึ้น

ประโยคที่ 13

ทางเครื่อง

- - - -	ดํ ล ซ ฟ	- - - ฟ	ซ ล ฟ ซ	ฟ ฟ ซ ฟ	(- - - -)	ซ ซ ล ซ	(- - - -)

ทางร้อง

- - - -	- ล - ฟ	- - - ฟ	- ล - ซ	- - - -	- ฟ ล ฟ	- - - -	- ฟ ซ ซ
- - - -	- ซื่อ- สัตย์	- - - อุ	- ชุ - กร	- - - -	- มนชอบ	- - - -	- กระทำดี

ทำนองต้นราก

- - - ล	- - - ฟ	- - - ฟ	- ล - ซ	- - - ฟ	- ล - ฟ	- ฟ - ซ	- - - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 13 แนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากคำประพันธ์บทที่ 5 วรรคที่ 3 - 4 คือ คำว่า “ซื่อสัตย์อุชุกร มนชอบกระทำดี” หมายความว่า การปฏิบัติธรรมะที่นอกจากจะเป็นแหล่งรวมประโยชน์และความจริงอันที่สุดแล้ว ยังสามารถแสดงถึงรัศมีของผู้ที่มีจิตใจซื่อตรง แน่วแน่แห่งการคิดกระทำดี ซึ่งกำหนดให้วางคำร้องวรรคที่ 3 ไว้ในทำนองวรรคหน้าและวางคำวรรคที่ 4 ไว้ในทำนองวรรคหลัง โดยใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) และมีลักษณะสำนวนการเคลื่อนที่ทำนองจากคำร้องเป็นหลัก และปรับสำนวนวรรคหลังเป็นสำนวนลูกล้อระหว่างทางเครื่องและทางร้อง อีกทั้งเป็นสำนวนฉายรูปลง

ประโยคที่ 14

ทางเครื่อง

- ฟ - ร	(- ด - ฟ)	- ฟ - ซ	(- ล ซ ฟ)	- ฟ - ร	(- ด - ฟ)	- ฟ - ซ	(- ล - ดํ)

ทางร้อง

- - - -	- ด - ฟ	- - - ซ	- ล ซ ฟ	- - - ร	- ด – ฟ	- - - -	- ซ ล ดํ
- - - -	- คิด- ชอบ	- - - จะ	-ประ-เสริฐ	- - - ต	- บะ -เกิด	- - - -	- เฉลิมศรี

ทำนองต้นราก

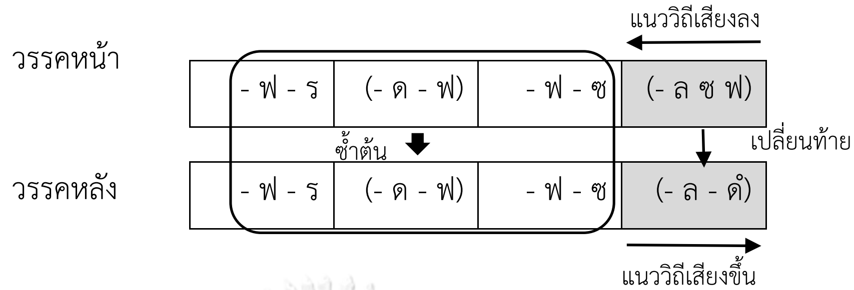
- - - ล	- - - ฟ	- - - ฟ	- ฟ - ฟ	- - - ซ	- ฟ - ฟ	- ซ - ล	- - - ดํ

ทำนองสารัตถะ

- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 14 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากคำประพันธ์บทที่ 6 วรรคที่ 1 - 2 คือ คำว่า “คิดชอบจะประเสริฐ ตบะเกิดเฉลิมศรี” หมายความว่า ความคิดชอบเป็นสิ่งล้ำเลิศ เพราะจะสามารถข่มกิเลสที่เกิดขึ้นให้บรรเทาลง อันจะเป็นสิ่งที่งดงามน่ายกย่อง ซึ่งกำหนดให้วางคำร้องวรรคที่ 1 ไว้ในทำนองวรรคหน้า และวางคำร้องวรรคที่ 2 ไว้ในทำนองวรรคหลัง โดยใช้กลุ่มเสียงทาง

ชวา (ฟซลxดรx) และมีลักษณะสำนวนการเคลื่อนที่ทำนองจากคำร้องเป็นหลัก ด้วยทำนองลูกขัด และมีรูปแบบแต่ละวรรคแบบซ้ำต้นเปลี่ยนท้ายและเป็นสำนวนฉายรูปลงดังนี้



ประโยคที่ 15

ทางเครื่อง

- - - -	ด ล ซ ฟ	- - - ฟ	ซ ล ฟ ซ	ฟ ฟ ซ ฟ	(- - - -)	ซ ซ ล ซ	(- - - -)

ทางร้อง

- - - -	- ล - ฟ	- - - ฟ	- ฟ - ซ	- - - -	- ซ ล ซ	- - - -	- ฟ ฟ ซ
- - - -	- ทั่ว - ฟ้า	- - - ป	- ฐ - พี	- - - -	- สมดุล	- - - -	-ตลอดกาล

ทำนองต้นราก

- - - ฟ	- - - ล	- - - ฟ	- ฟ - ซ	- - - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ฟ	- - - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 15 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากคำประพันธ์บทที่ 6 วรรคที่ 3 - 4 คือ คำว่า “ทั่วฟ้าปฐพี สมดุลตลอดกาล” หมายความว่า หากมีความคิดชอบแผ่กว้างจะมีแต่ความเท่าเทียม เสมอภาค เท่ากัน เพราะความคิดชอบในการคิดออกจากกาม คิดออกจากการพยาบาทและคิดออกจากการเบียดเบียน ทั้งทางกาย วาจาและใจ โดยกำหนดให้วางคำวรรคที่ 3 ไว้ในทำนองวรรคหน้า และวางคำร้องวรรคที่ 4 ไว้ในทำนองวรรคหลัง โดยใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) และมีลักษณะสำนวนฉายรูปที่มีการเคลื่อนที่ทำนองจากคำร้องเป็นหลัก ด้วยทำนองลูกล้อในวรรคหลังและมีรูปแบบสำนวนเดียวกับทำนองประโยคที่ 13 ทุกประการ

หมวดศีล

ท่อนที่ 3 เพลงสัมมาวาจา

แนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองเพลง “สัมมาวาจา” เพื่ออธิบายถึงลักษณะวาจาชอบ หรือพูดชอบ กล่าวคือ การพูดจาในทางที่ชอบ คือการเว้นจากการพูดทุจริตหรือเรียกว่า “วจีทุจริต 4” ดังนั้น การสร้างสรรค์นี้ ผู้วิจัยได้นำเสียงและรูปแบบจังหวะของคำสั้นยาวในบทประพันธ์ “สัมมาวาจา” ตามฉันทลักษณ์ “วาณินีฉันท์ 16” จำนวน 6 บท ที่มีรูปแบบโครงสร้างฉันทลักษณ์ กำหนดไว้ว่า 1 บทมี 3 วรรค แบ่งออกเป็นวรรคที่ 1 มี 7 พยางค์ วรรคที่ 2 มี 4 พยางค์ และวรรคที่ 3 มี 5 พยางค์ โดยคำสุดท้ายของวรรคที่ 1 สัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 2 และคำสุดท้ายของวรรคที่ 3 สัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 1 ในบทถัดไป รวมจำนวนคำทั้งสิ้น 16 คำ ดังแผนภูมิต่อไปนี้

ลหุ ลหุ ลหุ ลหุ ครุ ลหุ ครุ ลหุ ลหุ ลหุ ครุ

ลหุ ครุ ลหุ ครุ ครุ

โดยในแต่ละวรรคมีการแบ่งจังหวะการอ่านฉันท์คือ จังหวะวรรคที่ 1 แบ่งจังหวะเป็น 3/4 พยางค์ วรรคที่ 2 แบ่งจังหวะเป็น 4 พยางค์ และวรรคที่ 3 แบ่งจังหวะเป็น 2/3 พยางค์ ดังนี้

ลหุ ลหุ ลหุ / ลหุ ครุ ลหุ ครุ ลหุ ลหุ ลหุ ครุ /

ลหุ ครุ / ลหุ ครุ ครุ

ขั้นตอนการนำฉันทลักษณ์มาสู่การกำหนดกระสวนทำนองใหม่ ผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 กำหนดเสียงสารัตถะตามบทประพันธ์ฉันทลักษณ์วาณินีฉันท์ 16

ผู้วิจัยนำบทประพันธ์ “สัมมาวาจา” จำนวน 6 บท มากำหนดเสียงของคำตามวรรณยุกต์สูง-ต่ำ-สั้น-ยาวในแต่ละพยางค์และถอดเป็นทำนองสารัตถะดังนี้

บทที่ 1

วรรคที่ 1		วรรคที่ 2	วรรคที่ 3	
- วจน	สุภาพวลี	ดุจนที	- ช - โลม	- กมลมาลย์
- ล ซ ล	ซ ล ดํ ล	ฟ ฟ ล ซ	- ล - ซ	- ซ ซ ซ

บทที่ 2

วรรคที่ 1		วรรคที่ 2	วรรคที่ 3	
- มธุร	ส พจมาน	สุตะสราญ	- สุ - คน	- ธวาจา
- ล ล ล	ฟ ซ ล ซ	ฟ ฟ ซ ซ	- ฟ - ซ	- ล ซ ซ

บทที่ 3

วรรคที่ 1		วรรคที่ 2	วรรคที่ 3	
- สตยะ	มิกล่าวมุสา	ปิสุณายา	- ผ - รุส	- สวาทคม
- ฟ ฟ ล	ล ฟ ล ดํ	ฟ ล ซ ซ	- ล - ฟ	- ล ซ ซ

บทที่ 4

วรรคที่ 1		วรรคที่ 2	วรรคที่ 3	
- สมผับ	ป ลา ปาลม	มละนิยม	- จ - รุง	- เจริญใจ
- ฟ ล ล	ล ซ ฟ ซ	ล ฟ ล ซ	- ฟ - ซ	- ฟ ซ ซ

บทที่ 5

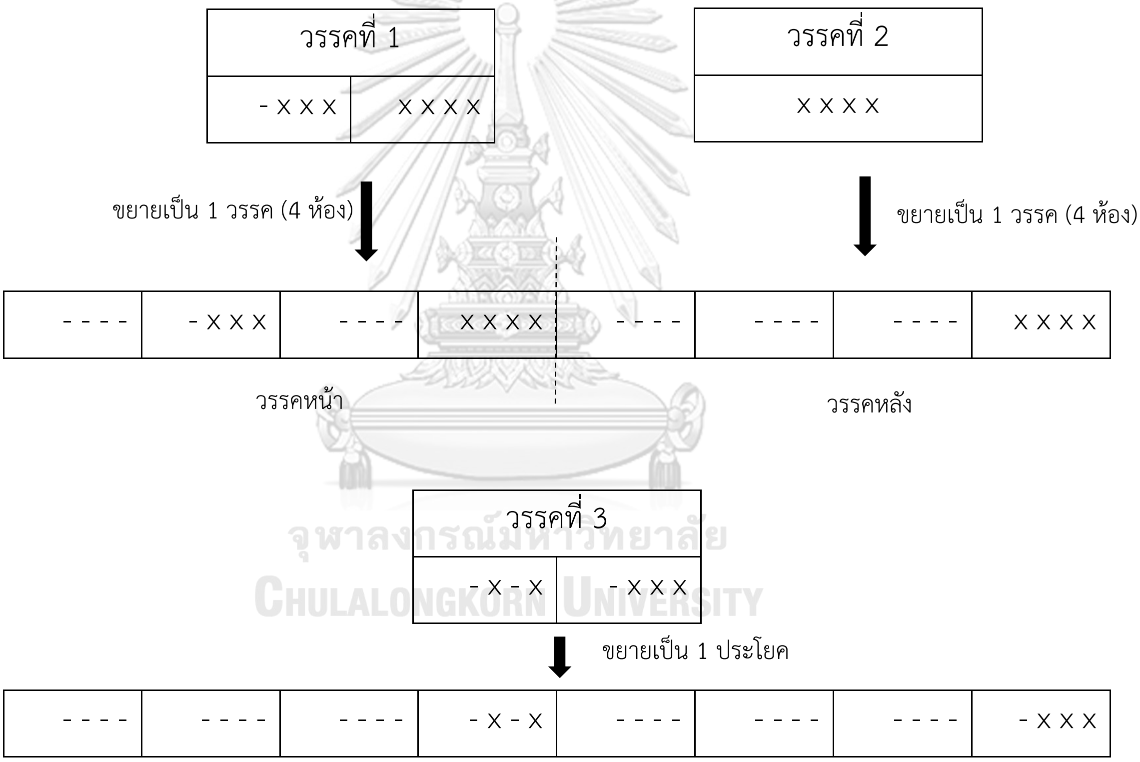
วรรคที่ 1		วรรคที่ 2	วรรคที่ 3	
- อมตะ	พระวุฒิไกร	รตนตรัย	- ประ-สิทธิ์	- พิบูลพล
- ฟ ล ฟ	ล ล ล ซ	ล ซ ล ซ	- ซ - ฟ	- ดํ ซ ซ

บทที่ 6

วรรคที่ 1		วรรคที่ 2	วรรคที่ 3	
- พระกิร	ติก้องสกล	วจนวิมล	- ม - หา	- มุนินทร
- ล ซ ล	ฟ ซ ฟ ซ	ล ล ล ซ	- ซ - ล	- ดํ ล ล

ขั้นตอนที่ 2 ขยายเสียงสารัตถะ

การขยายเสียงสารัตถะจากบทประพันธ์เพื่อกำหนดให้เป็นทำนองต้นรากนั้น ผู้วิจัยทำการขยายทำนองโดยการขยายทำนองเสียงสารัตถะของวรรคที่ 1 ของทุกบทประพันธ์ จากความยาว 2 ห้องเพลงเป็นความยาว 4 ห้องเพลงหรือเท่ากับ 1 วรรค และวางคำร้องลงในทำนองห้องที่ 2 และ 4 ส่วนคำกลอนวรรคที่ 2 ขยายเป็น 4 ห้องเพลง โดยวางคำร้องลงในทำนองห้องที่ 8 อีกทั้ง คำกลอนวรรคที่ 3 ขยายให้ครบ 1 ประโยคหรือเท่ากับ 8 ห้องเพลง ซึ่งวางคำร้องไว้ในทำนองห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยค กำหนดให้ใช้อัตราจังหวะสองชั้น ดังการเทียบสัดส่วนกระสวนทำนองและการวางคำร้องเพื่อกำหนดเป็นทำนองต้นรากก่อนนำไปเป็นโครงเพื่อสร้างสรรค์ทำนองต่อไปนี้



ฉะนั้น บทประพันธ์คำร้อง 1 บท จะมีทำนองจำนวน 2 ประโยค ดังนั้น บทประพันธ์คำร้อง 6 บท จะมีความยาวทำนองเพลงจำนวน 12 ประโยคดังนี้

ส่วนที่ 1

ทำนองขยายบทที่ 1

เสียงสารัตถะบทที่ 1

วรรคที่ 1		วรรคที่ 2	วรรคที่ 3	
- ล ซ ล	ซ ล ดํ ล	ฟ ฟ ล ซ	- ล - ซ	- ซ ซ ซ

วางคำร้องบทที่ 1 จำนวน 2 ประโยค

- - - -	- ล ซ ล	- - - -	ซ ล ดํ ล	- - - -	- - - -	- - - -	ฟ ฟ ล ซ

- - - -	- - - -	- - - -	- ล - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- ซ ซ ซ

ทำนองขยายบทที่ 2

เสียงสารัตถะบทที่ 2

วรรคที่ 1		วรรคที่ 2	วรรคที่ 3	
- ล ล ล	ฟ ซ ล ซ	ฟ ฟ ซ ซ	- ฟ - ซ	- ล ซ ซ

วางคำร้องบทที่ 2 จำนวน 2 ประโยค

- - - -	- ล ล ล	- - - -	ฟ ซ ล ซ	- - - -	- - - -	- - - -	ฟ ฟ ซ ซ

- - - -	- - - -	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- ล ซ ซ

ทำนองขยายบทที่ 3

เสียงสารัตถะบทที่ 3

วรรคที่ 1		วรรคที่ 2	วรรคที่ 3	
- ฟ ฟ ล	ล ฟ ล ดํ	ฟ ล ซ ซ	- ล - ฟ	- ล ซ ซ

วางคำร้องบทที่ 3 จำนวน 2 ประโยค

- - - -	- ฟ ฟ ล	- - - -	ล ฟ ล ดํ	- - - -	- - - -	- - - -	ฟ ล ซ ซ

- - - -	- - - -	- - - -	- ล - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- ล ซ ซ

ทำนองขยายบทที่ 4

เสียงสารัตถะบทที่ 4

วรรคที่ 1		วรรคที่ 2	วรรคที่ 3	
- ฟ ล ล	ล ซ ฟ ซ	ล ฟ ล ซ	- ฟ - ซ	- ฟ ซ ซ

วางคำร้องบทที่ 4 จำนวน 2 ประโยค

- - - -	- ฟ ล ล	- - - -	ล ซ ฟ ซ	- - - -	- - - -	- - - -	ล ฟ ล ซ

- - - -	- - - -	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- ฟ ซ ซ

ทำนองขยายบทที่ 5

เสียงสารัตถะบทที่ 5

วรรคที่ 1		วรรคที่ 2	วรรคที่ 3	
- ฟ ล ฟ	ล ล ล ซ	ล ซ ล ซ	- ซ - ฟ	- ดํ ซ ซ

วางคำร้องบทที่ 5 จำนวน 2 ประโยค

- - - -	- ฟ ล ฟ	- - - -	ล ล ล ซ	- - - -	- - - -	- - - -	ล ซ ล ซ

- - - -	- - - -	- - - -	- ซ - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- ดํ ซ ซ

ทำนองขยายบทที่ 6

เสียงสารัตถะบทที่ 6

วรรคที่ 1		วรรคที่ 2	วรรคที่ 3	
- ล ซ ล	ฟ ซ ฟ ซ	ล ล ล ซ	- ซ - ล	- ดํ ล ล

วางคำร้องบทที่ 6 จำนวน 2 ประโยค

- - - -	- ล ซ ล	- - - -	ฟ ซ ฟ ซ	- - - -	- - - -	- - - -	ล ล ล ซ

- - - -	- - - -	- - - -	- ซ - ล	- - - -	- - - -	- - - -	- ดํ ล ล

ขั้นตอนที่ 3 การสร้างสรรค์ทำนองและทางร้อง

การสร้างสรรค์ทำนองและทางร้องนี้ ผู้วิจัยทำการอธิบายทั้งในส่วนทำนองและคำร้องออกทีละประโยคต่อไปนี้

ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง

- ร - ม	- ซ - ล	- - - ล	ซ ล ดํ ล	- ด - ร	- ฟ - ซ	- ซ - ล	ฟ ซ ล ซ

ทางร้อง

- - - -	- ล ซ ล	- - - -	ซ ล ดํ ล	- - - -	- - - -	- - - -	ฟ ซ ล ซ
- - - -	- วจน	- - - -	สุภาพวลี	- - - -	- - - -	- - - -	ดุจะนที

ทำนองสารัตถะ

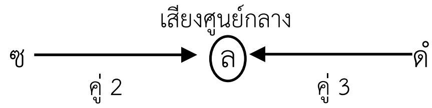
- - - ซ	- - - ล	- - - ดํ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 1 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากคำประพันธ์ที่กล่าวถึงสัมมาวาจาแห่งหมวดศีล อันเป็นมรรคในข้อที่สาม เริ่มด้วยคำประพันธ์คำว่า “วจนสุภาพวลี ดุจนที” หมายถึงคำพูดวาจาที่สุภาพเปรียบเหมือนดั่งความใสไหลเย็นของน้ำ ดังนั้น ทำนองในประโยคนี้ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) และสัญลักษณ์คู่ 5 โดยนับจากเสียงแรกในห้องที่ 1 (เสียงเร) และเสียงตกปิดวรรคในห้องที่ 4 (เสียงลา) กับเสียงสัมพันธ์คู่ 5 ของวรรคหลัง โดยนับจากเสียงแรกในห้องที่ 5 (เสียงโด) กับเสียงตกปิดวรรคในห้องที่ 8 (เสียงซอล) เพื่อสื่อถึงองค์ห้าของการพูดที่ดีเป็นมงคล ประกอบด้วย (1) กล่าวตามกาลเวลา (2) กล่าวคำที่เป็นจริง (3) กล่าวคำที่อ่อนหวาน (4) กล่าวคำที่ประกอบด้วยประโยชน์ และ (5) กล่าวด้วยเมตตาจิต (เรือนธรรม, 2550: 103) ดังแผนภูมิคู่เสียงในทำนอง

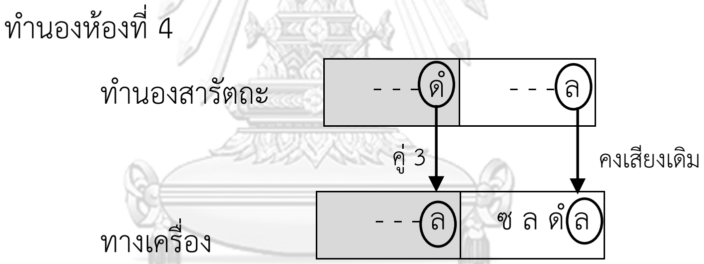
- ร - ม	- ซ - ล	- - - ล	ซ ล ดํ ล	- ด - ร	- ฟ - ซ	- ซ - ล	ฟ ซ ล ซ

คู่ 5 คู่ 5

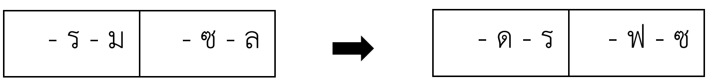
โดยกำหนดให้วางคำร้องวรรคหน้า 7 พยางค์และวรรคหลัง 4 พยางค์ดังทางร้องข้างต้น ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ตามทำนองต้นราก สำหรับทำนองในวรรคแรกสร้างจากทำนองสารัตถะในสำนวนยืนเสียงลา อีกทั้ง เป็นเสียงศูนย์กลางของการเคลื่อนที่ทำนอง โดยใช้คู่เสียงที่ 2 ระหว่างเสียงซอลและเสียงลาที่ได้จากทำนองในห้องที่ 1 - 2 และคู่เสียงที่ 3 ระหว่างเสียงโดสูงและเสียงลาที่ได้จากทำนองในห้องที่ 3 - 4 ตามทำนองสารัตถะดังนี้



โดยทำนองในห้องที่ 1 - 2 เดินสำนวนคงลูกตกเสียงลาในห้องที่ 2 และเปลี่ยนเสียงสารัตถะในห้องที่ 3 จากโดสูงเป็นเสียงลา อันเป็นเสียงสัมพันธ์คู่ที่ 3 เพื่อเป็นเสียงต้นของทำนองในห้องที่ 4 และรักษาสำนวนตามคำร้องไว้ดังที่ปรากฏในห้องที่ 4



ส่วนวรรคหลังทำนองในห้องที่ 5 - 6 ลดลง 1 เสียงและใช้รูปแบบทำนองเดียวกับวรรคหน้าในห้องที่ 1 - 2 ดังนั้น การซ้ำรูปแบบทำนองแต่เปลี่ยนเสียงนั้น เปรียบถึงการพูดรักษาสัตย์ ที่ถึงแม้จะมีการพูดกี่ครั้งก็ตาม แต่การพูดนั้นจะมีแก่นของความจริงแท้ดังรูปแบบทำนองที่ซ้ำกันในทำนองดังนี้



สำนวนในห้องที่ 7 - 8 ใช้ทำนองตามคำร้อง เพียงตกแต่งด้วยเสียงซอลจังหวะยกในห้องที่ 7 เท่านั้น

ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง

ด ํ ล ซ ล	(- - - -)	ฟ ซ ล ซ	(- - - -)	ด ํ ล ซ ล	(- - - -)	ฟ ซ ล ซ	(- - - -)

ทางร้อง

- - - -	- ด ํ - ล	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ด ํ - ล	- - - -	- ฟ - ซ
- - - -	(เสียงเอื้อน)	- - - -	- ช - โลม	- - - -	(เสียงเอื้อน)	- - - -	-กมลมาลย์

ทำนองสารัตถะ

- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 2 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากคำประพันธ์คำว่า “ชโลมกมลมาลย์” หมายถึง การกล่าววาจาดีเป็นมงคลเหมือนน้ำทิพย์ชโลมใจ โดยมีสำนวนวรรคหน้าและวรรคหลังซ้ำกันและกำหนดให้เป็นลูกล้อระหว่างทางเครื่องที่เป็นทำนองนำและทางร้องเป็นทำนองตาม สื่อถึงการยึดตามหลักคำสอนและการปฏิบัติตามองค์สัมมา ซึ่งทางร้องนั้นกำหนดใช้เพียง 2 - 3 พยางค์ ดังนั้นทำนองในห้องที่ 2 และห้องที่ 6 ไม่มีคำร้องจึงใช้การเอื้อนเสียงตามเสียงสารัตถะของทำนองนำและอยู่บนกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx)

ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง

ด ํ ล ซ ล	(- - - -)	ซ ล ด ํ ล	(- - - -)	- - - ร	ด ร ฟ ซ	- ซ - ล	ฟ ซ ล ซ

ทางร้อง

- - - -	- ล ล ล	- - - -	ซ ล ท ล	- - - -	- - - -	- - - -	ฟ ฟ ซ ซ
- - - -	- มธุร	- - - -	ส พจมาน	- - - -	- - - -	- - - -	สุตะสราญ

ทำนองสารัตถะ

- - - ล	(- - - ล)	- - - ล	(- - - ล)	- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 3 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากคำประพันธ์คำว่า “มธุรสพจมาน สุตะสราญ” หมายถึง คำพูดที่ไพเราะอ่อนหวาน เมื่อฟังแล้วมีแต่ความสำราญหรือความเบิกบานทั้งกายและใจ กล่าวคือ การกล่าววาจาที่ดีและเป็นมงคลดังที่ปรากฏในมงคลสูตร ดังนั้น นอกจากผู้วิจัยจะสร้างสรรค์ทำนองตามฉันทลักษณ์และเสียงของคำร้องแล้ว ยังใช้สำนวนลูกล้อในลักษณะเสียงที่ยึดตามเสียงหลักของทำนองนำ เปรียบเหมือนการพูดไพเราะอ่อนหวานซ้ำ ๆ หรืออย่างต่อเนื่อง รวมทั้งความหมายของบทนี้อยู่ในลักษณะทิศทางเดียวกับบทประพันธ์ที่ 1 จึงได้นำโครงสร้างทำนองประโยคที่ 1 มาเป็นโครงในการสร้างสรรค์ทำนองในประโยคที่ 3 และใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ดังนี้

การเทียบสำนวน

ประโยคที่ 1

- ร - ม	- ซ - ล	- - - ล	ซ ล ดํ ล	- ด - ร	- ฟ - ซ	- ซ - ล	ฟ ซ ล ซ

ประโยคที่ 3

ดํ ล ซ ล	(- - - -)	ซ ล ดํ ล	(- - - -)	- - - ร	ด ร ฟ ซ	- ซ - ล	ฟ ซ ล ซ

โดยวรรคหน้าใช้สำนวนลูกล้อระหว่างทางเครื่องและทางร้อง แต่ทางร้องใช้สำนวนที่รักษาเสียงตกของทำนองนำเช่น ทำนองนำ (ดํ ล ซ ม) มีเสียงตกหลักคือเสียงลา ดังนั้น ทางร้องจะรับในทำนองเสียง (- ล ล ล) ส่วนทำนองชุดที่ 2 (ซ ล ดํ ล) ใช้รูปแบบเดียวกับชุดที่ 1 ทำนองตามคือ (ซ ล ท ล) มีสำนวนที่แตกต่างกันไปเพราะยึดเสียงและสำนวนตามคำร้องนั่นเอง ส่วนสำนวนวรรคหลังใช้วิธีร้องสอดทำนองในห้องสุดท้าย ซึ่งมีเสียงร้องและเสียงตกทางเครื่องในเสียงซอลเช่นเดียวกัน

ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง

ดํ ล ซ ล	(- - - -)	ฟ ซ ล ซ	(- - - -)	ดํ ล ซ ล	(- - - -)	ฟ ซ ล ซ	(- - - -)

ทางร้อง

- - - -	- ดํ - ล	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ดํ - ล	- - - -	- ล ซ ซ
- - - -	(เสียงเอื้อน)	- - - -	- สุ - คน	- - - -	(เสียงเอื้อน)	- - - ธ	- วา - จา

ทำนองสารัตถะ

- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 4 มีแนวคิดการสร้างสรรค์จากคำประพันธ์คำว่า “สุคนธวาจา” หมายถึงถ้อยคำที่หอม โดยมีความหมายที่สืบเนื่องมาจากกลอนวรรคก่อนหน้า เมื่อรวมความจึงหมายถึง วาจาที่อ่อนหวานน่าฟังนั้นเปรียบเหมือนการกล่าวถ้อยคำที่มีกลิ่นหอม ดังนั้น ความหมายของบทนี้อยู่ในลักษณะเดียวกับทำนองในประโยคที่ 2 และเป็นกลอนวรรคสุดท้ายตามฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์เช่นเดียวกัน จึงใช้โครงสร้างทำนองการวางคำร้องในทำนองและความหมายเดียวกันทุกประการ

ประโยคที่ 5

ทางเครื่อง

- - - ฟ	- - ซ ล	ซ ฟ - ซ	- ล - ดํ	- - - ล	- - ซ ฟ	ร ด - ร	- ฟ - ซ

ทางร้อง

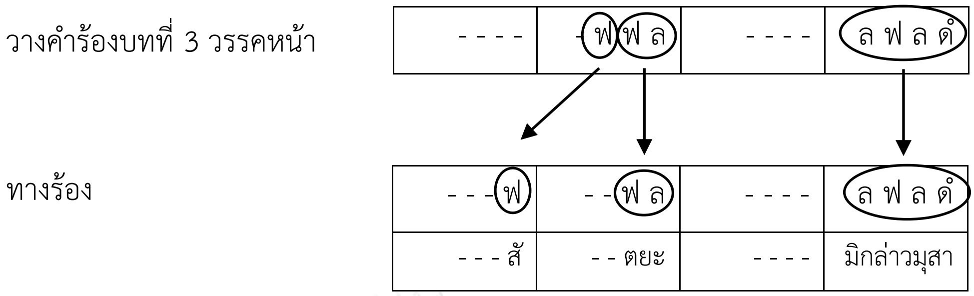
- - - ฟ	- - ฟ ล	- - - -	ล ฟ ล ดํ	- - - -	- - - -	- - - -	ฟ ฟ ซ ซ
- - - ส	- - ตยะ	- - - -	มิกล่าวมุสา	- - - -	- - - -	- - - -	ปิสุณายา

ทำนองสารัตถะ

- - - ฟ	- - - ล	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ร	- - - ซ

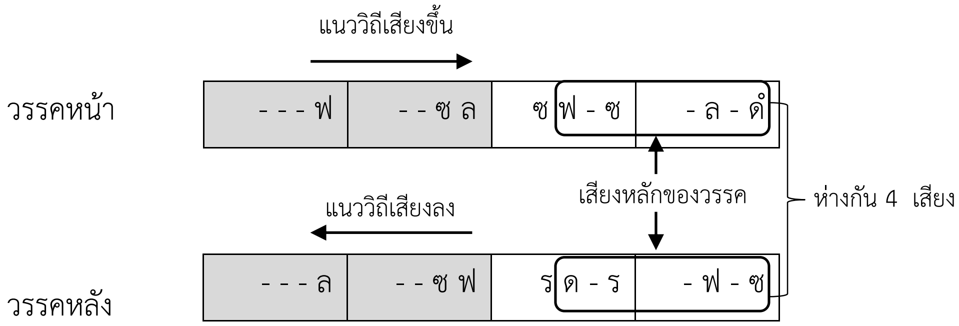
ทำนองประโยคที่ 5 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากคำประพันธ์ 2 วรรคในบทที่ 3 คำว่า “สตยะมิกล่าวมุสา ปิสุณายา” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “สตยะ” มาจากรูปคำว่า “สัตย-หรือ สัตย์” แปลว่า ความจริง รักษาสัตย์ คำมั่นสัญญา เช่น วาจาสัตย์ สัตย์จริง ซื่อสัตย์ เป็นต้น ส่วนคำว่า “มุสา”แปลว่า เท็จหรือปด เมื่อรวมคำในวรรคแรกจึงหมายถึง การไม่กล่าวเท็จหรือการพูดแต่ความจริง ซึ่งตรงกับข้อที่หนึ่งแห่งการงดเว้นการพูดทุจริตหรือวจีทุจริต 4 ว่า “มุสาวาทาเวรมณี คือการไม่พูดเท็จนั่นเอง ส่วนคำว่า “ปิสุณายา” นั้น เป็นคำที่มาจากคำว่า “ปิสุณาย วาจาย เวรมณี” ข้อที่สองแห่งวจีทุจริต 4 แปลว่า การไม่พูดส่อเสียดให้แตกร้าว ดังนั้น ผู้วิจัยจึงสร้างสรรค์ทำนองตามฉันทลักษณ์และเสียง โดยที่คำร้องและทำนองเดินสำนวนในรูปแบบเดียวกัน เปรียบเหมือนการพูดเป็นกลางไม่มีลูกล้อและไม่เติมแต่งหรือการส่อเสียด

โดยทำนองในวรรคแรกยังคงรักษาเสียงและโครงสร้างจากการวางคำร้องบทประพันธ์ที่ 3 เป็นทางร้องดังนี้



จากทางร้องดังกล่าว มีสำนวนในแนววิถีเสียงขึ้นจากเสียงฟาไปหาเสียงโดสูง เมื่อทำนองเป็นทางเครื่อง ผู้วิจัยจึงสร้างสรรค์ทำนองในลักษณะของการตกแต่งทำนอง โดยเริ่มต้นในเสียงฟาเสียงเดิมและเปลี่ยนเสียงในห้องที่ 2 จากเสียงฟาเป็นเสียงซอล เพื่อให้มีสำนวนเรียงเสียงแนววิถีเสียงขึ้นเป็น ฟา ซอล ลาในกระสวน (- - -ฟ/ - - ซ ล) และเพิ่มสำนวนในห้องที่ 3 เพื่อเป็นการเชื่อมไปสู่เสียงโดสูง ที่แปลงมาจากเสียงสารัตถะจาก (ล ฟ ล ดํ) ห้องที่ 4 ของวรรคหน้าเป็น (- ฟ - ซ/ - ล - ดํ) ที่ปรากฏในห้องที่ 3 - 4

ส่วนทำนองวรรคหลัง มีโครงสร้างเสียงสารัตถะในแนววิถีเสียงขึ้นจากเสียงโดไปหาเสียงซอล (- ด - ร/ - ฟ - ซ) เป็นเสียงโครงสร้างหลัก ดังนั้น ผู้วิจัยจึงใช้กระสวนทำนองเดียวกับวรรคหน้าเพื่อให้มีความสอดคล้องกัน แต่มีการปรับเปลี่ยนเสียงและทิศทางการเคลื่อนที่ทำนอง โดยที่ทำนองในห้องที่ 5 - 6 นั้นเป็นสำนวนแนววิถีเสียงลง (- - - ล/ - - ซ ฟ) ซึ่งแปลงมาจากทำนองห้องที่ 1 - 2 (- - - ฟ/ - - ซ ล) ส่วนทำนองห้องที่ 7 - 8 เป็นสำนวนเดียวกับทำนองห้องที่ 3 - 4 แต่ลดเสียงลงไป 4 เสียง จาก (ซ ฟ - ซ/- ล - ดํ) เป็น (ร ด - ร/ - ฟ - ซ) ดังการเทียบทำนองต่อไปนี้



ประโยคที่ 6

ทางเครื่อง

ดํ ล ซ ล	ฟ ซ ล ซ	(- ดํ - ล)	(- ฟ - ซ)	ดํ ล ซ ล	ด ร ฟ ซ	(- ด - ร)	(- ฟ - ซ)

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- ดํ - ล	- ฟ - ซ	- - - -	- - - -	- ด - ร	- ฟ ซ ซ
- - - -	- - - -	(เสียงเอื้อน)	- ผ - รุส	- - - -	- - - -	(เสียงเอื้อน)	- ส วาทคม

ทำนองสารัตถะ

- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ร	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 6 มีแนวคิดการสร้างสรรค์จากคำประพันธ์คำว่า “ผรุสวาทคม” ซึ่งคำว่า “ผรุสวาท” แปลว่า คำหยาบ ส่วนคำว่า “คม” แปลว่า ความแหลม ที่สามารถบาดได้ เมื่อรวมความจึงหมายถึง การพูดที่เชือดเฉือนด้วยคำหยาบคาย เป็นข้อที่สามแห่งวจีทุจริต 4 คือ ผรุสายวาจายเวรมณี การไม่พูดคำหยาบคาย ทำนองในประโยคนี้จึงใช้โครงสร้างทำนองและการวางคำร้องในทำนองเดียวกันกับประโยคที่ 2 และประโยคที่ 4 เนื่องจากเป็นกลอนวรรคสุดท้ายของแต่ละบท อันมีฉันทลักษณ์เดียวกัน

โดยสำนวนในประโยคนี้ ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) และสำนวนลูกล้อชุดละ 2 ห้องเพลง ซึ่งต่างจากประโยคที่ 2 และ 4 ที่มีสำนวนลูกล้อชุดละ 1 ห้องเพลง อีกทั้ง เป็นการล้อระหว่างทางเครื่อง ซึ่งกำหนดให้เป็นทำนองนำ ส่วนทางร้องเป็นทำนองตาม นอกจากนี้ ทำนองตามใช้วิธีการล้อด้วยรูปแบบสำนวนเสียงสารัตถะของทำนองนำ เช่น ทำนองนำ (ดํ ล ซ ล/ ฟ ซ ล ซ) ทำนองตามรับด้วยสำนวน (- ดํ - ล/ - ฟ - ซ) โดยการรับในทำนองเสียงสารัตถะนี้ เปรียบเหมือนการพูดเฉพาะแก่น พูดแต่เรื่องสำคัญ อีกทั้ง รูปแบบโครงสร้างทำนองเป็นสำนวนที่ซ้ำกันระหว่างวรรคหน้าและวรรคหลัง ดังการเปรียบเทียบทำนองต่อไปนี้

การเทียบทำนองที่ซ้ำกันระหว่างประโยคที่ 2 4 และ 6

และปรับสำนวนการล้อจาก 2 ห้องเป็น 1 ห้อง

วรรคหน้า				วรรคหลัง			
ดํ ล ซ ล	(- ดํ - ล)	ฟ ซ ล ซ	(- ฟ - ซ)	ดํ ล ซ ล	(- ดํ - **ล**)	**ฟ ซ** ล ซ	(- ฟ - ซ)
ดํ ล ซ ล	ฟ ซ ล ซ	(- ดํ - ล)	(- ฟ - ซ)	ดํ ล ซ ล	ด ร **ฟ ซ**	(- ด - **ร**)	(- ฟ - ซ)

จากทำนองข้างต้น มีเพียงทำนองในห้องที่ 7 ที่เปลี่ยนจากเสียง (- ดํ - ล) เป็น (- ด - ร) ซึ่งเป็นรูปแบบที่เปลี่ยนไปตามเสียงสารัตถะของคำในวรรคนี้

การเทียบสำนวนลูกล้อ

ทำนองนำ	ดํ ล ซ ล	ฟ ซ ล ซ
ทำนองตาม	(- ดํ - ล)	(- ฟ - ซ)

ทำนองนำ	ดํ ล ซ ล	ด ร ฟ ซ
ทำนองตาม	(- ด - ร)	(- ฟ - ซ)

ประโยคที่ 7

ทางเครื่อง

- ดํ - ล	- ซ - ฟ	- - - ร	ด ร ฟ ซ	- ล - ซ	- ฟ - ร	- ด - ร	ฟ ซ ล ซ

ทางร้อง

- - - -	- ซ - ฟ	- - - -	ด ร ฟ ซ	- - - -	- - - -	- - - -	ฟ ซ ล ซ
- - - -	- สำ - ผับ	- - - -	ป ลา ปาลม	- - - -	- - - -	- - - -	มละนิยม

ทำนองสารัตถะ

- - - ล	- - - ฟ	- - - ร	- - - ซ	- - - ซ	- - - ร	- - - ร	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 7 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากคำประพันธ์ 2 วรรคในบทที่ 4 คำว่า “สมผัปปลาปาลม มละนิยม” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “สมผัปปลาปา” มาจากรูปคำว่า “สัมผัปปลาปา” แปลว่า คำพูดเพ้อเจ้อ ส่วนคำว่า “ลม”มาจากคำว่า “ลมปาก” แปลว่า ถ้อยคำที่กล่าว เมื่อรวมคำในวรรคแรกจึงหมายถึง การไม่กล่าวคำเพ้อเจ้อ ซึ่งตรงกับข้อที่สี่แห่งวจีทุจริต 4 ว่า “สัมผัปปลาปาเวรมณี” คือ การไม่พูดเพ้อเจ้อนั่นเอง ส่วนคำว่า “มละนิยม” นั้น หมายถึง การยอมรับที่จะละทิ้งการพูดทุจริตทั้ง 4 ประการที่กล่าวไปข้างต้น

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงสร้างสรรค์ทำนองตามฉันทลักษณ์และเสียงในกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) โดยวางคำร้องในห้องที่ 2 4 และ 8 และกำหนดให้เป็นเสียงสารัตถะของทำนองในแต่ละวรรคคือ คำร้องในห้องที่ 2 เป็นเสียง (- ซ - ฟ) ดังนั้น เมื่อสร้างทำนอง จึงกำหนดสำนวนให้ลงเสียงฟาเป็นหลัก โดยเริ่มจากเสียงโดสูงแล้วไล่เสียงลงตามกลุ่มเสียงของประโยค จึงได้สำนวน (- ดํ - ล/ - ซ - ฟ) ส่วนทำนองในห้องที่ 3 - 4 สร้างจากเสียงสารัตถะ (- ด - ร/ -ฟ - ซ) ดังนั้น ทำนองในส่วนนี้ต้องการคงเสียงเดียวกับทำนองร้องในห้องที่ 4 จึงตัดเสียงโดในห้องที่ 3 ออก เหลือไว้เพียงลูกตกเสียงเร และเพิ่มสำนวนในห้องที่ 4 จาก (- ฟ - ซ) เป็น (ด ร ฟ ซ) ตามพยางค์คำร้อง

ส่วนทำนองวรรคหลังวางเสียงสารัตถะหลักไว้ในห้องที่ 8 ซึ่งเป็นเสียงจากคำร้องสำนวน (ฟ ซ ล ซ) ดังนั้น จึงกำหนดทำนองสารัตถะมุ่งไปตกเสียงซอลท้ายวรรคเป็น (- ล - ซ/-ฟ - ร/- ด - ร/ -ฟ - ซ) และบรรเลงโดยรักษาเสียงสารัตถะเดิมไว้ พร้อมทั้งตกแต่งทำนองในห้องที่ 8 ตามเสียงคำร้องจากเดิม (- ฟ - ซ) เป็น (ฟ ซ ล ซ) อีกทั้ง เป็นการเปลี่ยนรูปแบบสำนวนจากห้องที่ 3 - 4 ซึ่งมีสารัตถะเดียวกันให้มีความหลากหลายยิ่งขึ้น

ประโยคที่ 8

ทางเครื่อง

ด ํ ล ซ ล	(- ด ํ - ล)	ฟ ซ ล ซ	(- ฟ - ซ)	ด ํ ล ซ ล	(- ด ํ - ล)	ฟ ซ ล ซ	(- ฟ - ซ)

ทางร้อง

- - - -	- ด ํ - ล	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ด ํ - ล	- - - -	- ฟ ซ ซ
- - - -	(เสียงเอื้อน)	- - - -	- จ - รุง	- - - -	(เสียงเอื้อน)	- - - -	- เจริญใจ

ทำนองสารัตถะ

- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 8 มีแนวคิดการสร้างสรรค์จากคำประพันธ์คำว่า “จรุงเจริญใจ” หมายถึงอบอวลด้วยความงอกงามทางใจ โดยมีความหมายที่สืบเนื่องมาจากกลอนวรรคก่อนหน้า เมื่อรวมความจึงหมายถึง การงดเว้นจากการพูดทุจริตทั้ง 4 ประการ จะทำให้มีแต่ความอบอวลเต็มไปด้วยความงอกงามทางจิตใจ ดังนั้น ความหมายของบทนี้อยู่ในลักษณะเดียวกับทำนองในประโยคที่ 2 และ 4 ซึ่งเป็นกลอนวรรคสุดท้ายในฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์เช่นเดียวกัน จึงใช้โครงสร้างทำนองการวางคำร้องในทำนองและความหมายเดียวกันทุกประการ

ประโยคที่ 9

ทางเครื่อง

ด ํ ล ซ ฟ	(- - - -)	ด ร ฟ ซ	(- - - -)	- - - ร	ด ร ฟ ซ	- ซ - ล	ฟ ซ ล ซ

ทางร้อง

- - - -	- ฟ ล ฟ	- - - -	ล ล ล ซ	- - - -	- - - -	- - - -	ล ซ ล ซ
- - - -	- อมตะ	- - - -	-พระวุฒิไกร	- - - -	- - - -	- - - -	- รตนตรัย

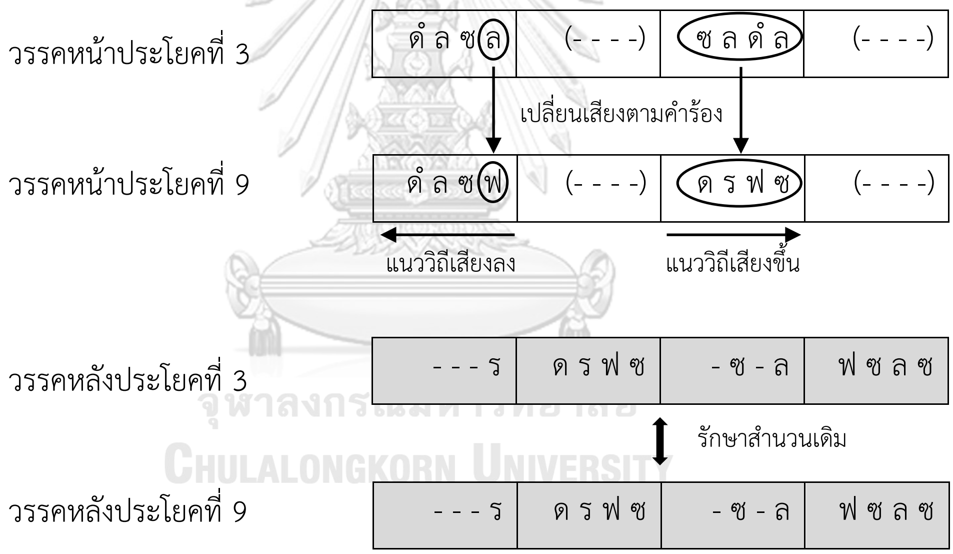
ทำนองสารัตถะ

- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 9 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากคำประพันธ์ 2 วรรคในบทที่ 5 คำว่า “อมตะพระวุฒิไกร รตนตรัย” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “อมตะพระวุฒิไกร” แปลว่า พระ

นิพพานของพุทธองค์ที่มีความเจริญกล้าแกร่ง ส่วนคำว่า “รตนตรัย” มาจากคำว่า “รัตนตรัย” แปลว่า แก้ว 3 ประการ อันประเสริฐสุดของพุทธศาสนิกชน ซึ่งหมายถึง พุทธรัตนะ ธรรมรัตนะ สังฆรัตนะ เมื่อรวมความหมายทั้ง 2 วรรค จึงหมายถึง สัมมาวาจาเป็นหนทางหนึ่งที่จะนำไปสู่ทางพระนิพพานอันเป็นความเจริญแก่กล้าที่พุทธองค์ทรงตรัสไว้ ซึ่งเป็นสิ่งประเสริฐแห่งมวลมนุษย์ที่ดำรงพุทธศาสนาในการยึดถือไตรรัตน์ทั้ง 3 ประการ

โดยทำนองประโยคนี้ ใช้รูปแบบโครงสร้างทำนองเดียวกับประโยคที่ 3 เพราะเป็นวรรคกลอนอยู่ในฉันทลักษณ์เดียวกัน และกำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) อีกทั้งยังมีลักษณะสำนวนลูกล้อในวรรคแรก โดยเปลี่ยนเฉพาะเสียงตกให้เป็นไปตามคำร้องที่ปรากฏในประโยคนี้ โดยบรรเลงล้อกันระหว่างทางเครื่อง ซึ่งกำหนดเป็นทำนองนำและทางร้องกำหนดให้เป็นทำนองตาม ส่วนวรรคหลังยังคงรักษาทำนองเดิมไว้ดังนี้



ประโยคที่ 10

ทางเครื่อง

ดํ ล ซ ล	(- ดํ - ล)	ฟ ซ ล ซ	(- ฟ - ซ)	ดํ ล ซ ล	(- ดํ - ล)	ฟ ซ ล ซ	(- ฟ - ซ)

ทางร้อง

- - - -	- ดํ - ล	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ดํ - ล	- - - -	- ดํ ซ ซ
- - - -	(เสียงเอื้อน)	- - - -	- ประ-สิทธิ์	- - - -	(เสียงเอื้อน)	- - - -	- พิบูลพล

ทำนองสารัตถะ

- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 10 มีแนวคิดการสร้างสรรค์จากคำประพันธ์คำว่า “ประสิทธิ์พิบูลพล” หมายถึง กำลังแห่งความสำเร็จ โดยมีความหมายที่สืบเนื่องมาจากกลอนวรรคก่อนหน้า เมื่อรวมความจึงหมายถึง สัมมาวาจาเป็นหนทางหนึ่งที่จะนำไปสู่ทางพระนิพพานอันเป็นความเจริญแก่กล้าที่พุทธองค์ทรงตรัสไว้ อันเป็นสิ่งประเสริฐแห่งมวลมนุษย์ที่ดำรงพุทธศาสนาในการยึดถือไตรรัตน์ทั้ง 3 ประการ ที่จะนำไปสู่ความสำเร็จอย่างกว้างขวาง

ดังนั้น ความหมายของบทนี้อยู่ในลักษณะเดียวกับทำนองในประโยคที่ 2 4 และ 8 ซึ่งเป็นกลอนวรรคสุดท้ายในฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์เช่นเดียวกัน จึงใช้โครงสร้างทำนองการวางคำร้องในทำนองและความหมายเดียวกันทุกประการ

ประโยคที่ 11

ทางเครื่อง

- - - ดํ	- - ซ ล	ร ด - ร	- ฟ - ซ	- - - ฟ	- - ซ ล	ดํ รํ - ดํ	- ล - ซ

ทางร้อง

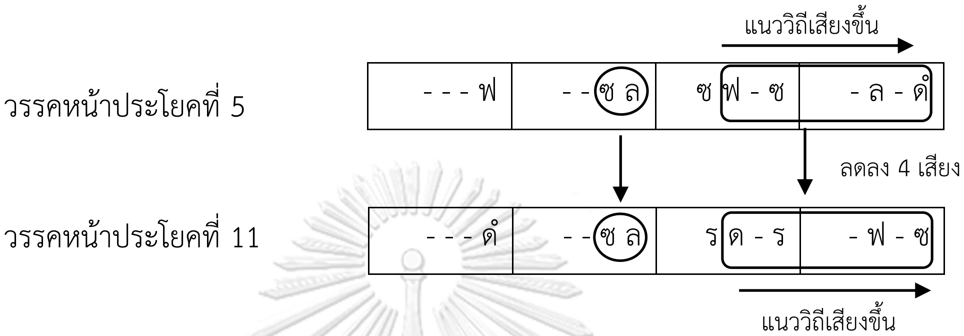
- - - ดํ	- - - -	- ซ ล ร	- ฟ ฟ ซ	- - - -	- - - -	- - - -	ดํ ล ล ซ
- - - พระ	- - - -	- กิรติ	- ก้องสกล	- - - -	- - - -	- - - -	ว จ วิมล

ทำนองสารัตถะ

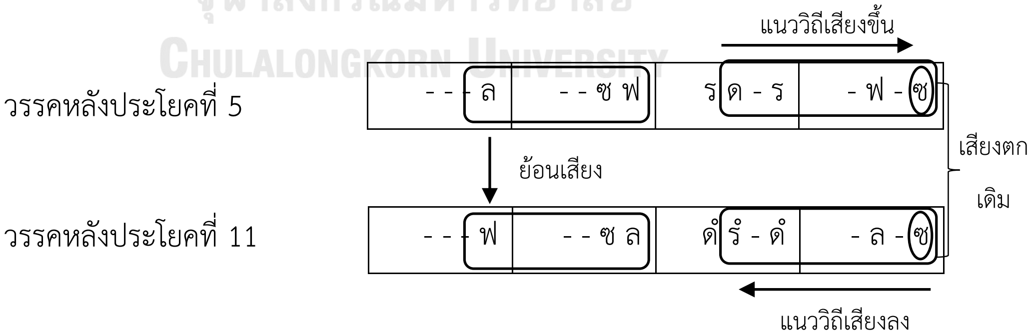
- - - ดํ	- - - ล	- - - ร	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ดํ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 11 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากคำประพันธ์ 2 วรรคในบทที่ 6 คำว่า “พระกิรติก้องสกล วจวิมล” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “พระกิรติ” เป็นคำที่มาจากคำว่า “พระกีรติ” แปลว่า พระเกียรติ ส่วนคำว่า “สกล” มาจากคำว่า “สกลโลก” แปลว่า ทั้งโลกหรือทั่วโลก เมื่อรวมคำจึงหมายถึง พระเกียรติของพระพุทธองค์แผ่กว้างก้องกังวานไปทั่วโลก ส่วนความหมายวรรคที่ 2 “วจวิมล”แปลว่า คำพูดหรือถ้อยคำที่บริสุทธิ์ เมื่ออยู่ในทำนองสัมมาวาจานี้ จึงหมายถึง คำตรัสการสอนเรื่องสัมมาวาจานี้เป็นคำที่บริสุทธิ์ กระจ่างใส

ในด้านทำนองใช้โครงสร้างทำนองเดียวกับประโยคที่ 5 เพราะเป็นทำนองแรกของครึ่งหลังของเพลงทั้งหมดในบทนี้ ถึงแม้ว่าจะนำโครงสร้างประโยคที่ 5 มาใช้ในประโยคนี้ก็ตาม ผู้วิจัยได้ทำการปรับเปลี่ยนเสียงตามคำร้อง โดยทำนองในวรรคแรกสร้างจากเสียงสารัตถะหลักในแนววิถีเสียงขึ้น คือ (- ด - ร/- ฟ - ซ) ซึ่งเปลี่ยนจากทำนองเดิมในประโยคที่ 5 คือ (- ฟ - ซ/- ล - ดํ) ได้มีความห่างจำนวน 4 เสียงดังนี้



ส่วนสำนวนวรรคหลังใช้รูปแบบโครงสร้างเดิมของวรรคหลังประโยคที่ 5 โดยทำนองในห้องที่ 5 - 6 ใช้เสียงกลับกันจากเดิมในทำนองประโยคที่ 5 สำนวน (- - - ล/- - ซ ฟ) เป็นสำนวน (- - - ฟ/ - - ซ ล) ส่วนทำนองห้องที่ 7 - 8 สร้างจากเสียงสารัตถะ (- รํ - ดํ/-ล - ซ) ตามเสียงคำร้องอยู่ในแนววิถีเสียงลง ต่างจากสำนวนในประโยคที่ 5 ที่เป็นสำนวนแนววิถีเสียงขึ้น แต่ทั้งนี้ทั้งสองส่วนลงจบในลูกตกเสียงเดียวกัน ดังการเทียบทำนองต่อไปนี้



ประโยคที่ 12

ทางเครื่อง

ด ล ซ ล	ฟ ซ ล ซ	(- ด - ล)	(- ฟ - ซ)	ด ล ซ ล	ด ร ฟ ซ	(- ด - ร)	(- ฟ - ซ)

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- ด - ล	- ฟ - ซ	- - - -	- - - -	- ด - ร	- ฟ ซ ซ
- - - -	- - - -	(เสียงเอื้อน)	- ม - หา	- - - -	- - - -	(เสียงเอื้อน)	- มุนินทร

ทำนองสารัตถะ

- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 12 มีแนวคิดการสร้างสรรค์จากคำประพันธ์คำว่า “มหามุนินทร” ซึ่งคำว่า “มหา” แปลว่า ยิ่งใหญ่ ส่วนคำว่า “มุนินทร” มีรูปคำจากคำว่า “มุนินทร์” แปลว่า พระพุทธเจ้าหรือจอมนักปราชญ์ เมื่อรวมความจึงหมายถึง พระพุทธเจ้าผู้ยิ่งใหญ่ ดังนั้น เมื่อนำมาวางในบทประพันธ์นี้ จึงมุ่งหมายถึงคำสอนทางหนึ่งแห่งมรรคแปดคือสัมมาวาจา เป็นคำสอนของพระพุทธเจ้าผู้ยิ่งใหญ่ในการเดินทางตรัสรู้ ทำนองในประโยคนี้จึงใช้โครงสร้างทำนองและการวางคำร้องในทำนองเดียวกันกับประโยคที่ 6 เนื่องจากเป็นกลอนวรรคสุดท้ายของบทประพันธ์และมีฉันทลักษณ์เดียวกันกับบทอื่น ๆ จึงรักษาสำนวนทำนองไว้เช่นเดิมทุกประการ

ท่อนที่ 4 เพลงสัมมากัมมันโต

แนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองเพลง “สัมมากัมมันโต” เพื่ออธิบายถึงลักษณะการกระทำชอบ ในการงดเว้นการกระทำต่าง ๆ ที่เป็นการเบียดเบียนตนเอง ผู้อื่น สัตว์และสิ่งแวดล้อม เป็นการกระทำชอบที่เว้นจากกายทุจริต 3 ซึ่งการกระทำในมนุษย์แบ่งออกเป็น 3 ส่วนคือ การกระทำทางกาย วาจาและใจ ดังนั้น การสร้างสรรค์นี้ ผู้วิจัยได้กำหนดประพันธ์คำร้องจำนวน 3 บท เพื่อสื่อความหมายดังกล่าว โดยการสร้างทำนองได้นำเสียงและรูปแบบจังหวะความสั้นยาวของคำในบทประพันธ์ “สัมมากัมมันโต” ตามฉันทลักษณ์ “วิชชุมาลาฉันท์ 8” จำนวน 3 บท ที่มีรูปแบบโครงสร้างฉันทลักษณ์กำหนดไว้ว่า 1 บทมี 4 บาท จำนวน 8 วรรค แบ่งออกเป็น 1 บาท มี 8 พยางค์ โดยคำสุดท้ายของวรรคที่ 1 สัมผัสกับคำที่ 2 ของวรรคที่ 2 และคำสุดท้ายของวรรคที่ 2 สัมผัสกับคำสุดท้าย

ของวรรคที่ 3 คำสุดท้ายของวรรคที่ 4 สัมผัสไปยังคำสุดท้ายของวรรคที่ 6 ส่วนคำสุดท้ายของวรรคที่ 5 สัมผัสกับคำที่ 2 ของวรรคที่ 6 และคำสุดท้ายของวรรคที่ 6 ส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายของวรรคที่ 7 รวมทั้งคำสุดท้ายวรรรค 8 ส่งสัมผัสไปยังบทถัดไป ดังแผนภูมิต่อไปนี้

ลหุ ลหุ ลหุ ลหุ　　　ลหุ ลหุ ลหุ ลหุ
ลหุ ลหุ ลหุ ลหุ　　　ลหุ ลหุ ลหุ ลหุ
ลหุ ลหุ ลหุ ลหุ　　　ลหุ ลหุ ลหุ ลหุ
ลหุ ลหุ ลหุ ลหุ　　　ลหุ ลหุ ลหุ ลหุ

โดยในแต่ละวรรคมีการแบ่งจังหวะการอ่านฉันท์คือ ในแต่ละวรรคแบ่งจังหวะออกเป็นวรรคละ 2/2 พยางค์ดังนี้

ลหุ ลหุ / ลหุ ลหุ　　　ลหุ ลหุ / ลหุ ลหุ
ลหุ ลหุ / ลหุ ลหุ　　　ลหุ ลหุ / ลหุ ลหุ
ลหุ ลหุ / ลหุ ลหุ　　　ลหุ ลหุ / ลหุ ลหุ
ลหุ ลหุ / ลหุ ลหุ　　　ลหุ ลหุ / ลหุ ลหุ

ขั้นตอนการนำฉันทลักษณ์มาสู่การกำหนดกระสวนทำนองใหม่ ผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอนดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 กำหนดเสียงสารัตถะตามบทประพันธ์ฉันทลักษณ์วิชชุมาลาฉันท์ 8

ผู้วิจัยนำบทประพันธ์ “สัมมากันมันโต”จำนวน 3 บท มากำหนดเสียงของคำตามวรรณยุกต์สูง-ต่ำ-สั้น-ยาวในแต่ละพยางค์และถอดเป็นทำนองสารัตถะดังนี้

บทที่ 1

วรรคที่ 1		วรรคที่ 2	
-มรรค-องค์	- ที่ - สี่	- ทำ - ดี	- ทำ - ชอบ
- ล - ซ	- ซ - ฟ	- ซ - ซ	- ฟ - ซ

วรรคที่ 3		วรรคที่ 4	
- เคา - รพ	- นบ- นอบ	- ตาม - คำ	- สัม - มา
- ซ - ล	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ล - ซ

วรรคที่ 5		วรรคที่ 6	
- ศีล - ห้า	- ตรา- ตรึง	- ข้อ - หนึ่ง	- ปา - ณา
- ดํ - ฟ	- ซ - ซ	- ฟ - ฟ	- ซ - ซ

วรรคที่ 7		วรรคที่ 8	
-เบียด-เบียน	- บี - ฑา	- โฉด - ชั่ว	- เมา- มาย
- ฟ - ซ	- ซ - ซ	- ฟ - ฟ	- ซ - ซ

บทที่ 2

วรรคที่ 1		วรรคที่ 2	
- ศีล - ข้อ	- ที่ - สอง	- ไม่ - จ้อง	- หยิบ- จับ
- ดํ - ฟ	- ฟ - ดํ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ฟ

วรรคที่ 3		วรรคที่ 4	
- พึง - ใจ	- ใน-ทรัพย์	- ของ - เขา	- ทั้ง-หลาย
- ซ - ซ	- ซ - ล	- ล - ซ	- ฟ - ดํ

วรรคที่ 5		วรรคที่ 6	
- ข้อ - สาม	- กา - มา	- ปัญ - หา	- หญิง-ชาย
- ฟ - ล	- ซ - ซ	- ซ - ล	- ดํ - ล

วรรคที่ 7		วรรคที่ 8	
- สับ - สน	- วุ่น- วาย	-วน-เวียน	- วก - วน
- ฟ - ล	- ฟ - ซ	- ซ - ซ	- ล - ซ

บทที่ 3

วรรคที่ 1		วรรคที่ 2	
- ข้อ - สี่	- มุ - สา	- วา - ทา	- สัจ - จา
- ฟ - ฟ	- ล - ดํ	- ล - ล	- ซ - ซ

วรรคที่ 3		วรรคที่ 4	
- บริ - สุทธิ์	- สา - รา	- วา - จา	- ดั่ง - ชล
- ซ - ฟ	- ล - ล	- ซ - ซ	- ฟ - ซ

วรรคที่ 5		วรรคที่ 6	
- ข้อ - ห้า	- สุ - รา	- เหล้า- ยา	- อกุ - ศล
- ฟ - ฟ	- ฟ - ซ	- ฟ - ฟ	- ฟ - ดํ

วรรคที่ 7		วรรคที่ 8	
- ไร้ - สติ	- รักษ์ - ตน	- ทน- ทุกข์	- ทร - มาน
- ล - ฟ	- ล - ซ	- ซ - ล	- ซ - ซ

ขั้นตอนที่ 2 การกำหนดเสียงสารัตถะ

การกำหนดเสียงสารัตถะจากบทประพันธ์เพื่อกำหนดให้เป็นทำนองต้นรากนั้น ผู้วิจัยกำหนดด้วยการนำเสียงตกซอล ในบาทสุดท้ายของบทประพันธ์แต่ละบทมาวางในตำแหน่งห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของทำนองสร้างสรรค์ เพราะในบาทสุดท้ายของทั้ง 3 บทนั้น มีลูกตกเสียงซอลเป็นเสียงเดียวกัน ดังนี้

บาทสุดท้ายของบทที่ 1

วรรคที่ 7		วรรคที่ 8	
- ฟ - ซ	- ซ - ซ	- ฟ - ฟ	- ซ - ซ

บาทสุดท้ายของบทที่ 2

วรรคที่ 7		วรรคที่ 8	
- ฟ - ล	- ฟ - ซ	- ซ - ซ	- ล - ซ

บาทสุดท้ายของบทที่ 3

วรรคที่ 7		วรรคที่ 8	
- ล - ฟ	- ล - ซ	- ซ - ล	- ซ - ซ

จากการกำหนดเสียงข้างต้น นำมาสู่การวางตำแหน่งเสียงซอลในทำนองวรรคหน้าและทำนองวรรคหลังของทำนองสร้างสรรค์ดังนี้

วรรคหน้า				วรรคหลัง			
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ

ขั้นตอนที่ 3 การสร้างสรรค์ทำนองและทางร้อง

การสร้างสรรค์ทำนองและทางร้องนี้ ผู้วิจัยทำการอธิบายทั้งในส่วนทำนองและคำร้องออกทีละประโยคต่อไปนี้

ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง

- - - ร	- - - ล	- รํ - ดํ	- ล - ซ	- - - รํ	- - - ล	- - - ดํ	- - - ซ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- รํ - ดํ	- ล - ซ	- - - -	- ล - ล	- - - -	- ซ - ซ
- - - -	- - - -	-มรรค-องค์	- ที่ - สี่	- - - -	- ทำ - ดี	- - - -	- ทำ- ชอบ

ทำนองสารัตถะ

- - - ร	- - - ล	- - - ดํ	- - - ซ	- - - รํ	- - - ล	- - - ดํ	- - - ซ

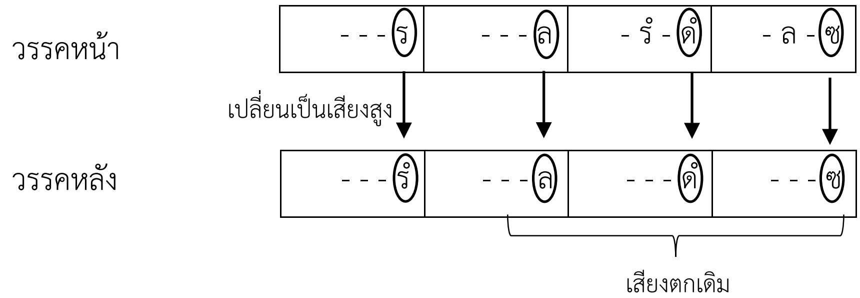
ทำนองประโยคที่ 1 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากคำประพันธ์ที่กล่าวถึงสัมมากัมมันตะแห่งหมวดศีล อันเป็นมรรคในข้อที่สี่ เริ่มด้วยคำประพันธ์บาทที่ 1 คำว่า “มรรคองค์ที่สี่ ทำดีทำชอบ” หมายถึง เป็นทางปฏิบัติข้อที่สี่ คือการปฏิบัติดีปฏิบัติชอบ ดังนั้น ทำนองในประโยคนี้ใช้สัญลักษณ์คู่ 4 โดยนับจากเสียงแรกในห้องที่ 1 (เสียงเร) และเสียงตกปิดวรรคในห้องที่ 4 (เสียงซอล) ซึ่งเป็นเสียงหลักของโครงสร้างที่วางไว้ในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ส่วนสำนวนวรรคหลังใช้ทำนองเดียวกับวรรคหน้า แต่ปรับเสียงให้ใช้เสียงเรสูงเพื่อเดินสำนวนจากเสียงสูงลงสู่เสียงต่ำ ทั้งนี้ เสียงสัมพันธ์คู่ 4 จึงเป็นสัญลักษณ์หมายถึงสัมมากัมมันตะ ความเป็นองค์มรรคในลำดับที่สี่แห่งมรรคแปด ดังนี้

วรรคหน้า

คู่ 4

- - - (ร)	- - - ล	- - - ดํ	- - - (ซ)

สำหรับทางร้องกำหนดให้วางคำร้องวรรคหน้า 4 พยางค์ และวรรคหลัง 4 พยางค์ดังทางร้องข้างต้น ใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) ตามทำนองต้นราก ซึ่งเสียงตามคำร้องเป็นเสียงสารัตถะหลักของวรรคคือ (-รํ - ดํ/- ล - ซ) เป็นสำนวนแนววิถีเสียงลง ส่วนทำนองวรรคหลังใช้รูปแบบทำนองเดียวกับวรรคหน้า แต่ปรับเสียงเรขึ้นต้นให้ใช้เสียงเรสูง เพราะต้องการให้มีสำนวนในแนววิถีเสียงลงเช่นเดียวกันดังนี้



ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง

- - - ซ	- - - ดํ	- ล - ล	- ซ - ซ	(- ซ - ดํ)	- - - -	(- ซ - ดํ)	- - - -

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- ล - ล	- ซ - ซ	- - - -	- ล - ล	- - - -	- ซ - ซ
- - - -	- - - -	- เคา - รพ	- นบ -นอบ	- - - -	- ตาม - คำ	- - - -	- สัม - มา

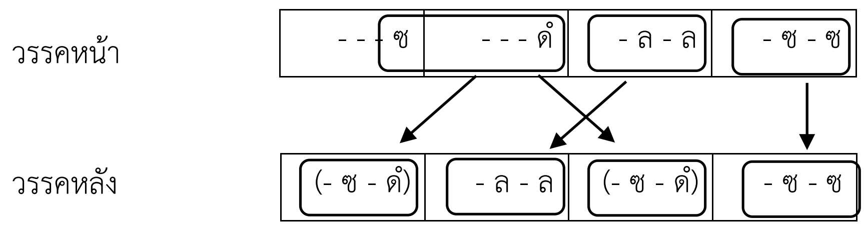
ทำนองสารัตถะ

- - - ซ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ดํ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 2 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากคำประพันธ์คำว่า “เคารพนบนอบตามคำสัมมา” หมายถึง การให้ความเคารพนบนอบตามคำสอนของพุทธองค์แห่งการกระทำดีกระทำชอบ คือการปฏิบัติตนอยู่ในศีล ดังนั้น นอกจากผู้วิจัยจะสร้างสรรค์ทำนองตามฉันทลักษณ์และเสียงของคำร้องแล้ว ยังใช้สำนวนลูกขัด โดยที่กำหนดให้ทางร้องเป็นทำนองตาม เปรียบเหมือนการน้อมปฏิบัติตามคำสอน ประกอบกับการกำหนดเสียงตกซอลในห้องที่ 4 และ 8 จึงทำให้การสร้างสรรค์ทำนองต้องเดินสำนวนกลอนตกเสียงที่กำหนดไว้เป็นหลักดังกล่าว ฉะนั้น ทำนองในห้องที่ 1 - 2 จึงใช้เสียงซอลและเสียงโด ซึ่งเป็นเสียงสัมพันธ์คู่ที่ 4 แนววิถีเสียงขึ้น ดังความหมายคู่ 4 ที่อธิบายแล้วก่อนหน้านี้ ส่วนทำนองห้องที่ 3 - 4 ใช้ทำนองจากคำร้องย้ำเสียงในแนววิถีเสียงลงเช่นกันคือ (- ล - ล/- ซ - ซ)

จากนั้น ทำนองในวรรคหลังใช้รูปแบบทำนองเดียวกับวรรคหน้า แต่ปรับเป็นสำนวนลูกขัดระหว่างทางเครื่องที่เป็นทำนองนำและทางร้องเป็นทำนองตาม โดยทางเครื่องนี้ใช้เสียง (- ซ - ดํ)

ซึ่งเป็นทำนองมาจากห้องที่ 1 - 2 ของวรรคหน้า ส่วนทางร้องใช้เสียง (- ล - ล) ตามทำนองในห้องที่ 3 และเสียง (- ซ - ซ) ตามทำนองในห้องที่ 4 ของวรรคหน้าดังนี้



ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง

- - - ร	- - - ล	- ดํ - ล	- ดํ - ซ	(- ซ - ดํ)	- - - -	(- ร - ล)	- - - -

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- ดํ - ล	- ซ - ซ	- - - -	- ฟ - ฟ	- - - -	- ซ - ซ
- - - -	- - - -	- ศีล - ห้า	- ตรา- ตรึง	- - - -	- ข้อ - หนึ่ง	- - - -	- ปา - ณา

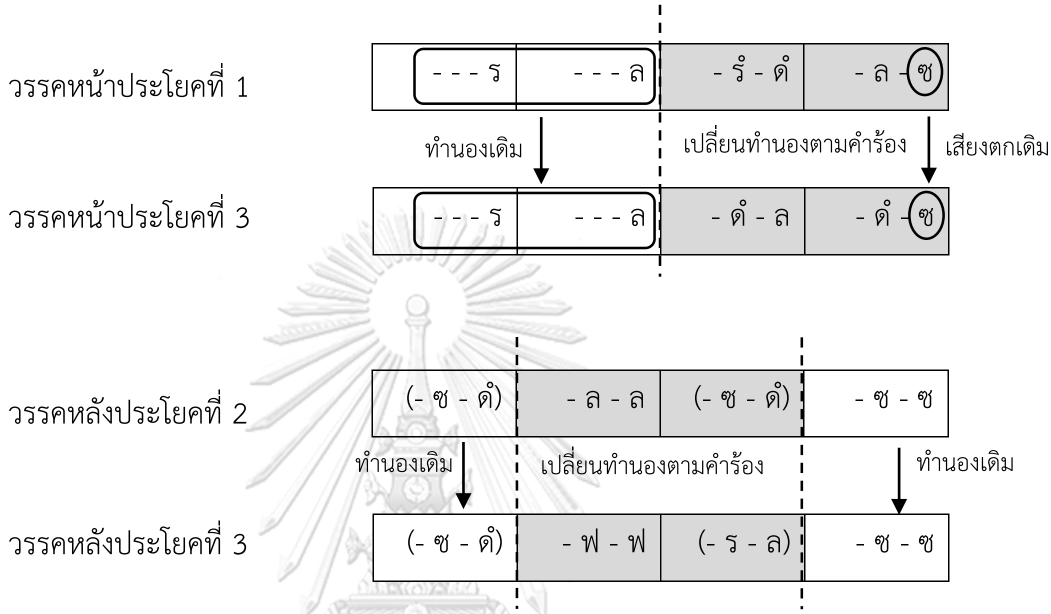
ทำนองสารัตถะ

- - - ร	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ดํ	- - ฟ	- - - ล	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 3 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากคำประพันธ์บาทที่ 3 คำว่า “ศีลห้าตราตรึง ข้อหนึ่งปาณา” โดยแต่ละคำมีความหมายดังนี้ “ศีลห้าตราตรึง” แปลว่า การปฏิบัติตนในศีลห้านั้นประทับอยู่ในจิตใจ จิตใต้สำนึก ส่วนคำว่า “ข้อหนึ่งปาณา” แปลว่า ศีลข้อที่ 1 คือ ปาณาติปาตาเวรมณี หมายถึง การเว้นจากการฆ่าสัตว์ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงสร้างสรรค์ทำนองตามฉันทลักษณ์และเสียงของคำร้อง

โดยทำนองวรรคหน้าใช้สำนวนเดียวกับประโยคที่ 1 ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมx ซลx) เริ่มต้นทำนองด้วยเสียงเรในห้องที่ 1 และตกเสียงลาในห้องที่ 2 ห่างกันเป็นคู่ 5 จึงเป็นสัญลักษณ์แทนความหมายของเบญจศีล อันเป็นการปฏิบัติเพื่อการงดเว้นต่าง ๆ 5 ประการพื้นฐานของมนุษย์ จากนั้นทำนองในห้องที่ 3 - 4 ใช้สำนวนตามคำร้อง (- ดํ - ล/- ดํ - ซ) ส่วนสำนวนวรรคหลังใช้รูปแบบเดียวกับวรรคหลังประโยคที่ 2 แต่เปลี่ยนเสียงทำนองนำและทำนองตามให้เป็นไปตามเสียงของคำร้องในวรรคนี้คือ ลูกขัดชุดที่ 1 ทำนองนำใช้สำนวน (- ซ - ดํ) เหมือนเดิม ส่วนทำนองตาม

เปลี่ยนจากเดิมเสียงลาเป็นเสียงฟา (- ฟ - ฟ) และสำหรับลูกขัดชุดที่ 2 ทำนองนำใช้สำนวน (- ร - ล) แทนสำนวนเดิม (- ซ - ดํ) เนื่องจากเป็นเสียงย้ำหรือเสียงซ้ำของทำนองขึ้นต้นประโยค และทำนองตามใช้เสียงซอล (- ซ - ซ) ตามเสียงโครงสร้างหลักที่กำหนดไว้ในแต่ละประโยค ดังการเทียบทำนองต่อไปนี้



ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง

- - - ร	- - - ล	- ฟ - ซ	- ล - ซ	(- ซ - ดํ)	- - - -	(- ร - ล)	- - - -

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- - - -	- ฟ - ฟ	- - - -	- ซ - ซ
- - - -	- - - -	-เบียด-เบียน	- บี - ฑา	- - - -	- โฉด- ชั่ว	- - - -	- เมา- มาย

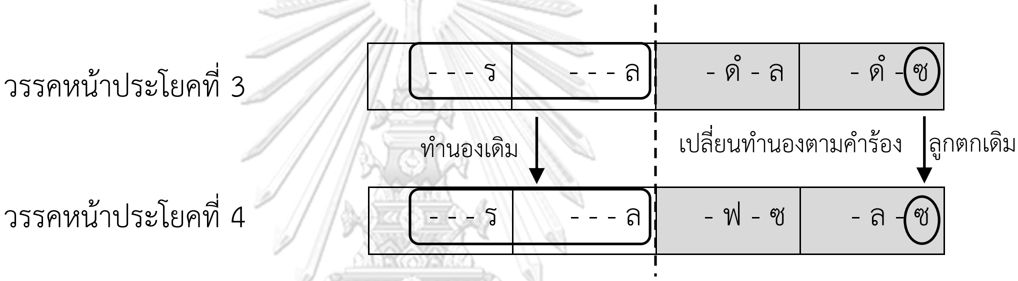
ทำนองสารัตถะ

- - - ร	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 4 มีแนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองจากคำประพันธ์บาทที่ 4 คำว่า “เบียดเบียนบีฑา โฉดชั่วเมามาย” โดยแต่ละคำมีความหมายดังนี้ “เบียดเบียนบีฑา” คำว่า “บีฑา” แปลว่า การเบียดเบียน การรบกวน บีบคั้น ส่วนคำว่า “โฉดชั่วเมามาย” แปลว่า ลุ่มหลงความชั่วอย่างโง่เขลาเบาปัญญา ดังนั้น คำประพันธ์ในบาทนี้มีความหมายเชื่อมโยงกับคำประพันธ์ในบาทที่ 3

จึงหมายถึงการฆ่าสัตว์ตัดชีวิตทั้งปวง รวมถึงการทำร้ายสัตว์หรือมนุษย์ แม้แต่คิดหรือวางแผน ถือเป็นการเบียดเบียนทั้งสิ้น รวมเรียกว่า มิจฉากัมมันตะ อันเป็นข้อที่ควรงดเว้น ดังศีลข้อที่ 1 กล่าวว่า "ปาณาติปาตาเวรมณี"

ผู้วิจัยจึงสร้างสรรค์ทำนองตามฉันทลักษณ์และเสียงของคำร้อง โดยใช้สำนวนทำนองเดียวกับประโยคที่ 3 เพราะเป็นเนื้อความที่เชื่อมโยงกัน รวมทั้ง เป็นบทประพันธ์อยู่ในฉันทลักษณ์บทเดียวกัน ดังนั้น ทำนองจะมีกระสวนเดียวกันทุกประการ และมีเพียงแต่ทำนองในห้องที่ 3 - 4 เท่านั้นที่เปลี่ยนเสียงตามคำร้องในวรรคนี้จากเสียง (- ดํ - ล/- ดํ - ซ) ในประโยคที่ 3 เป็น (- ฟ - ซ/ - ล - ซ) ในประโยคที่ 4 ซึ่งเป็นเสียงที่อยู่ในกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) และเป็นการเปลี่ยนกลุ่มเสียงสูงขึ้นห่างกันเป็นคู่ 4 ตามหลักดุริยางค์ไทย แต่ทั้งนี้ยังคงเสียงตกหลักเสียงซอลเช่นเดิมดังนี้



การสร้างสรรค์ทำนองตั้งแต่ประโยคที่ 5 - 8 นั้น ใช้โครงสร้างทำนองจากประโยคที่ 1 - 4 เพราะกลอน 1 บท จะเท่ากับทำนองเพลง 4 ประโยค อีกทั้ง สำนวนทำนองต่าง ๆ อยู่ในจังหวะฉันท-ลักษณ์เดียวกันโดยตลอด ดังการอธิบายต่อไปนี้

ประโยคที่ 5

ทางเครื่อง

- - - ล	- ล - -	- รํ - ดํ	- ล - ซ	- รํ รํ รํ	- ล - ล	- ดํ ดํ ดํ	- ซ - ซ

ทางร้อง

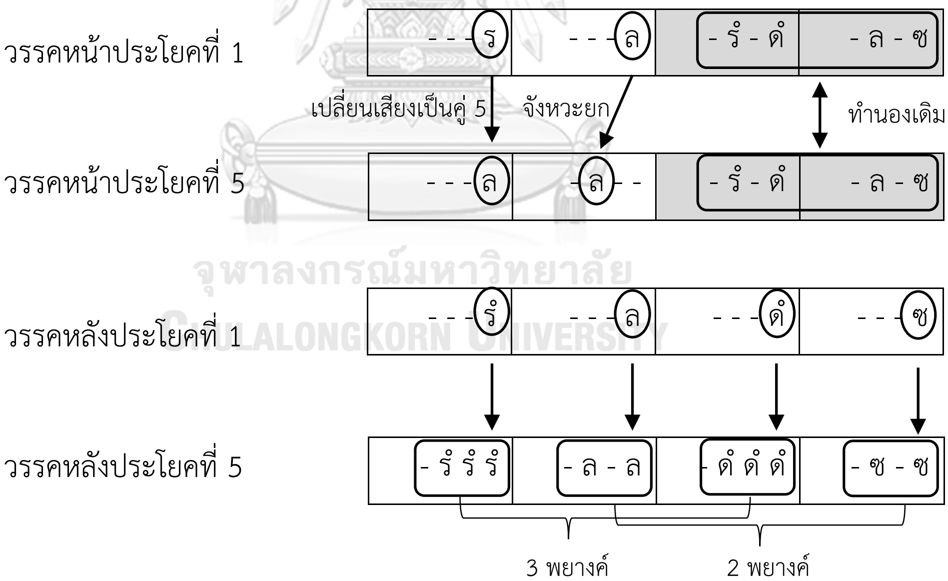
- - - -	- - - -	- รํ - ดํ	- ล - ซ	- - - -	- ล - ล	- - - -	- ซ - ซ
- - - -	- - - -	- ศีล - ข้อ	- ที่ - สอง	- - - -	- ไม่ - จ้อง	- - - -	- หยิบ -จับ

ทำนองสารัตถะ

- - - ล	- - - ล	- - - ดํ	- - - ซ	- - - รํ	- - - ล	- - - ดํ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 5 ใช้โครงสร้างทำนองประโยคที่ 1 ใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) ซึ่งเป็นทำนองจากคำประพันธ์บาทที่ 1 บทที่ 2 คำว่า “ศีลข้อที่สอง ไม่จ้องหยิบจับ” หมายความว่า ไม่หวังผลประโยชน์ใด ๆ หรือทรัพย์สินใด ๆ ที่เจ้าของไม่อนุญาต รวมทั้งการฉ้อ คดโกง แกล้ง ทำลายของผู้อื่น ถือเป็นอาสวะอย่างหนึ่งที่ควรงดเว้น ดังคำสอนในเบญจศีลข้อที่สองว่า “อทินนาทานา เวรมณี”

รูปแบบโครงสร้างทำนองมาจากประโยคที่ 1 ใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) เช่นเดียวกัน แต่ปรับรายละเอียดทำนอง โดยในห้องที่ 1 เดิมคือเสียงเรปรับเป็นเสียงลา ซึ่งห่างกันเป็นคู่ 5 เสียง (คู่ ร - ล) และทำนองในห้องที่ 2 เปลี่ยนจากจังหวะตกเป็นจังหวะยก เพื่อสื่อถึงความหมายการยก การหยิบ ดังความหมายของกลอนในวรรคนี้ จากนั้นทำนองในห้องที่ 3 - 4 ใช้ทำนองตามเสียงคำร้องในแนววิถีเสียงลงไปตกเสียงซอลในห้องที่ 4 ซึ่งเป็นเสียงโครงสร้างหลักของทำนองเพลงนี้ ส่วนทำนองวรรคหลังได้ดัดแปลงทำนองเช่นกัน จากกระสวนทำนองที่เป็นลูกตกเปลี่ยนเป็นทำนองซ้ำเสียง 3 พยางค์ สลับกับทำนองซ้ำเสียง 2 พยางค์ ดังรายละเอียดต่อไปนี้



ประโยคที่ 6

ทางเครื่อง

- - - ดํ	- ดํ - -	- ล - ล	- ซ - ซ	- ดํ ดํ ดํ	- ล - ล	- ดํ ดํ ดํ	- ซ - ซ

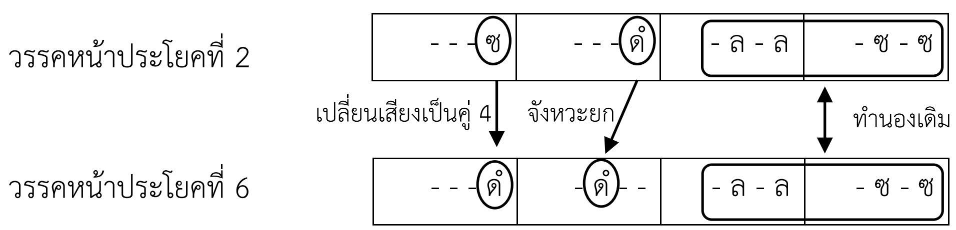
ทางร้อง

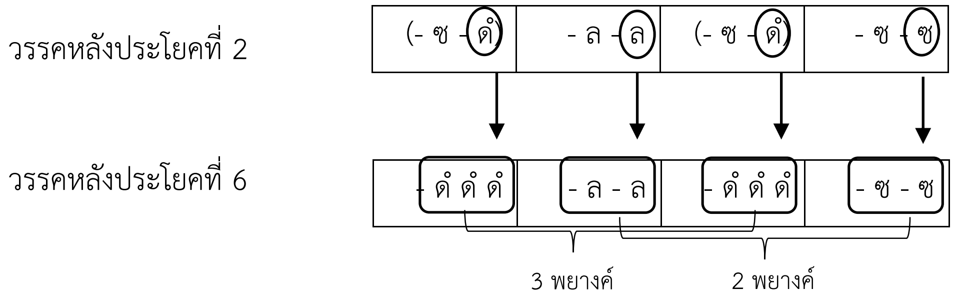
- - - -	- - - -	- ล - ล	- ซ - ซ	- - - -	- ล - ล	- - - -	- ซ - ซ
- - - -	- - - -	- พึง - ใจ	- ใน-ทรัพย์	- - - -	- ของ- เขา	- - - -	- ทั้ง-หลาย

ทำนองสารัตถะ

- - - ดํ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ดํ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 6 ใช้โครงสร้างทำนองประโยคที่ 2 ซึ่งเป็นทำนองจากคำประพันธ์บาทที่ 2 บทที่ 2 คำว่า "พึงใจในทรัพย์ ของเขาทั้งหลาย" เป็นความหมายที่ขยายความมาจากบาทที่ 1 หมายถึง ไม่หวังประโยชน์ใด ๆ หรือทรัพย์สินใด ๆ ของผู้อื่น โดยที่รูปแบบโครงสร้างทำนองมาจากประโยคที่ 2 ใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) เช่นเดียวกัน แต่ปรับรายละเอียดทำนอง โดยในห้องที่ 1 เดิมคือเสียงซอลเปลี่ยนเป็นเสียงโดสูง และทำนองในห้องที่ 2 เปลี่ยนจากจังหวะตกเป็นจังหวะยก สื่อถึงความหมายการยก การหยิบ ดังความหมายของกลอนในบทนี้ จากนั้นทำนองในห้องที่ 3 - 4 ใช้ทำนองตามเสียงคำร้องในแนววิถีเสียงลงไปตกเสียงซอลในห้องที่ 4 ซึ่งเป็นเสียงโครงสร้างหลักของทำนองเพลงนี้ ส่วนทำนองวรรคหลังได้แปลงทำนองเช่นกัน จากกระสวนทำนองลูกขัดเปลี่ยนเป็นทำนองซ้ำเสียง 3 พยางค์ สลับกับทำนองซ้ำเสียง 2 พยางค์ ตามเสียงหลักของทำนองโครงสร้าง ดังรายละเอียดต่อไปนี้





ประโยคที่ 7

ทางเครื่อง

- - - ล	- ล - -	- ดํ - ล	- ดํ - ซ	- ซ ซ ซ	- ดํ - ดํ	- ล ล ล	- ซ - ซ

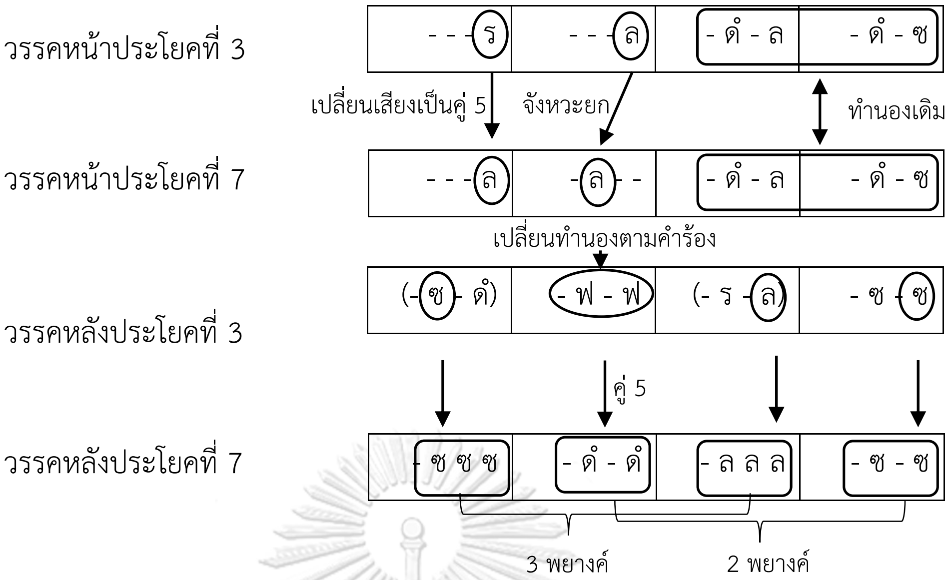
ทางร้อง

- - - -	- - - -	- ดํ - ล	- ดํ - ซ	- - - -	- ดํ - ดํ	- - - -	- ซ - ซ
- - - -	- - - -	- ข้อ - สาม	- กา - มา	- - - -	- ปัญ - หา	- - - -	- หญิง-ชาย

ทำนองสารัตถะ

- - - ล	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 7 ใช้โครงสร้างทำนองประโยคที่ 3 ซึ่งเป็นทำนองจากคำประพันธ์บาทที่ 3 บทที่ 2 คำว่า “ข้อสามกามา ปัญหาหญิงชาย” หมายถึง ศีลข้อที่สาม “กาเมสุมิจฉาจาราเวรมณี” แปลว่า การงดเว้นจากการประพฤติผิดในกาม รูปแบบโครงสร้างทำนองมาจากประโยคที่ 3 ใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) แต่ปรับรายละเอียดทำนอง โดยในห้องที่ 1 เดิมคือเสียงเรเปลี่ยนเป็นเสียงลา และทำนองในห้องที่ 2 เปลี่ยนจากจังหวะตกเป็นจังหวะยก จากนั้นทำนองในห้องที่ 3 - 4 ใช้ทำนองตามเสียงคำร้องในแนววิถีเสียงลงไปตกเสียงซอลในห้องที่ 4 และมีทำนองเดียวกับประโยคที่ 3 ส่วนทำนองวรรคหลังได้ปรับทำนองเช่นกัน จากกระสวนทำนองลูกขัด เปลี่ยนเป็นทำนองซ้ำเสียง 3 พยางค์ สลับกับทำนองซ้ำเสียง 2 พยางค์ ตามเสียงหลักของทำนองโครงสร้าง ดังรายละเอียดต่อไปนี้



ประโยคที่ 8

ทางเครื่อง

- - - ล	- ล - -	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ดํ ดํ ดํ	- ซ - ซ	- ดํ ดํ ดํ	- ซ - ซ

ทางร้อง

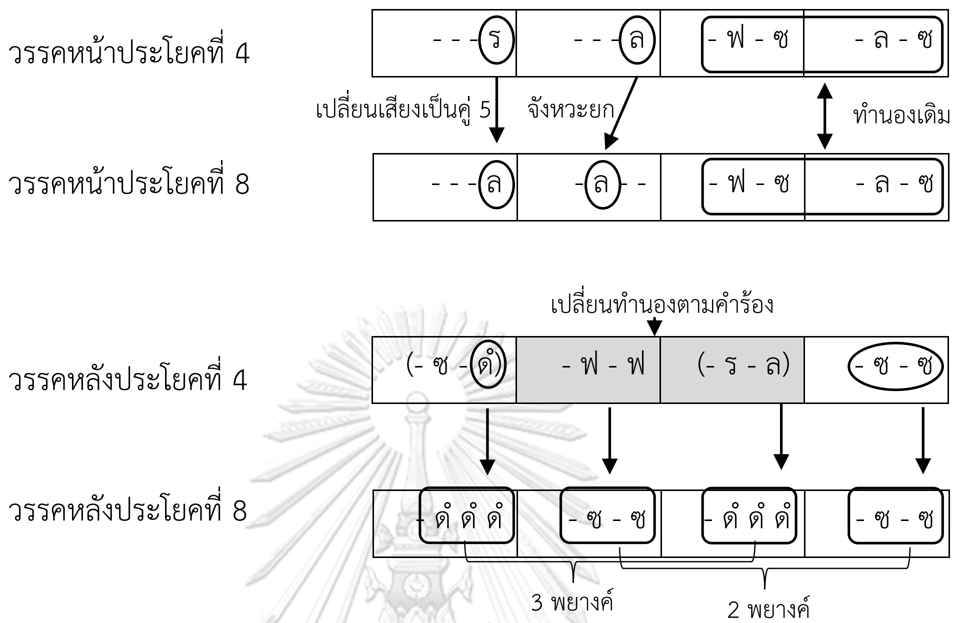
- - - -	- - - -	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- - - -	- ซ - ซ	- - - -	- ซ - ซ
- - - -	- - - -	- สับ - สน	- วุ่น - วาย	- - - -	- วน- เวียน	- - - -	- วก - วน

ทำนองสารัตถะ

- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 8 ใช้โครงสร้างทำนองประโยคที่ 4 ซึ่งเป็นทำนองจากคำประพันธ์บาทที่ 4 บทที่ 2 คำว่า “สับสนวุ่นวาย วนเวียนวกวน” ความหมายเชื่อมโยงกับบาทที่ 3 ก่อนหน้านี้ หมายความว่า การไม่วุ่นวาย ละเว้นการประพฤติผิดในกาม อันเป็นการเบียดเบียนสำคัญประการหนึ่ง โดยรูปแบบโครงสร้างทำนองมาจากประโยคที่ 4 ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) แต่ปรับรายละเอียดทำนอง โดยในห้องที่ 1 เดิมคือเสียงเรเปลี่ยนเป็นเสียงลา และทำนองในห้องที่ 2 เปลี่ยนจากจังหวะตกเป็นจังหวะยก จากนั้นทำนองในห้องที่ 3 - 4 ใช้ทำนองตามเสียงคำร้องในแนววิถีเสียงลงไปตกเสียงซอลในห้องที่ 4 ซึ่งมีทำนองเดียวกับประโยคที่ 4 ส่วนทำนองวรรคหลังได้แปลงทำนอง

เช่นกัน จากกระสวนทำนองลูกขัด เปลี่ยนเป็นทำนองซ้ำเสียง 3 พยางค์ สลับกับทำนองซ้ำเสียง 2 พยางค์ ดังรายละเอียดต่อไปนี้



ประโยคที่ 9

ทางเครื่อง

- - - ซ	- ล ซ ฟ	- - - ร	ด ร ฟ ซ	- - - ร	- - ฟ ซ	- - - ล	- - ฟ ซ

ทางร้อง

- - - ซ	- ล ซ ฟ	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- - ฟ ซ
- - - ข้อ	- - - สี่	- - - -	- มุ - สา	- - - -	- วา - ทา	- - - -	- สัจ - จา

ทำนองสารัตถะ

- - - ซ	- - - ฟ	- - - ร	- - - ซ	- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 9 เป็นทำนองจากคำประพันธ์บาทที่ 1 บทที่ 3 คำว่า “ข้อสี่มุสา วาทาสัจจา” แต่ละพยางค์มีความหมายต่างกันดังนี้ คำว่า “มุสา” แปลว่า เท็จหรือปด ส่วนคำว่า “วาทา” มีรูปคำมาจากคำว่า “วาท-” แปลว่า คำพูด ถ้อยคำ แต่เมื่อนำมาวางในวรรคนี้ใช้เสียงยาวตามบังคับของฉันทลักษณ์บทประพันธ์ และคำว่า “สัจจา” มีรูปคำมาจากคำว่า “สัจจะ” แปลว่า ความจริง จริงใจ แต่ใช้เป็นพยางค์เสียงยาวตามบังคับของฉันทลักษณ์ เมื่อรวมความจึงหมายถึง การปฏิบัติศีล

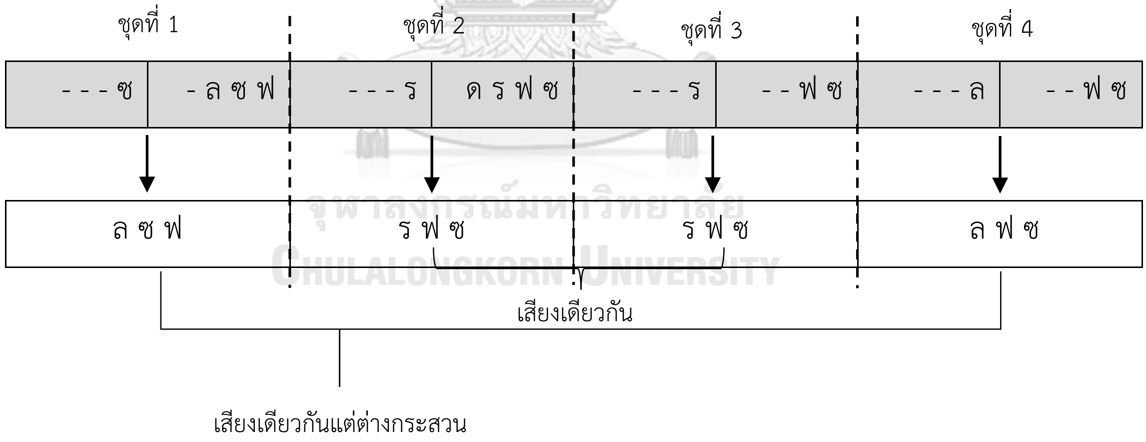
ข้อที่สี่คือการไม่กล่าวคำเท็จ พูดแต่คำสัตย์จริง ดังคำสอนว่า “มุสาวาทาเวรมณี” คือการงดเว้นการพูดเท็จ

โดยรูปแบบโครงสร้างทำนองมาจากการวางเสียงคำร้องในห้องคู่คือ ห้องที่ 2 4 6 และ 8 กำหนดให้เป็นเสียงตกหลักในการสร้างทำนองดังนี้

- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ

วรรคหน้า วรรคหลัง

ดังนั้น ทำนองในประโยคนี้จะอยู่ในกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) และมีการกำหนดเสียงโครงสร้างหลักคือ เสียงตกซอลปิดวรรคทั้งวรรคหน้าและวรรคหลัง โดยกำหนดใช้ทำนองที่มีเสียงสารัตถะ 3 เสียงเป็นหลัก เพื่อสื่อถึงการกระทำชอบ เว้นจากกายทุจริต 3 ซึ่งเป็นการกระทำทั้งทางกาย วาจาและใจ โดยในทำนองแบ่งออกเป็น 4 ชุดคือ ชุดที่ 1 (ห้องที่ 1 – 2) ชุดที่ 2 (ห้องที่ 3 – 4) ชุดที่ 3 (ห้องที่ 5 – 6) และชุดที่ 4 (ห้องที่ 7 – 8) ซึ่งแต่ละชุดทำนองจะมีเสียงสารัตถะหลัก 3 เสียงดังนี้



ประโยคที่ 10

ทางเครื่อง

- - - ซ	- ล ซ ฟ	- - - ดํ	รํ ดํ ล ซ	- - - ร	- - ฟ ซ	- - - ล	- - ฟ ซ

ทางร้อง

- - - -	- ล ซ ฟ	- - - -	- ล - ซ	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ฟ - ซ
- - - -	- บริสุทธิ์	- - - -	- สา - รา	- - - -	- วา - จา	- - - -	- ดั่ง - ชล

ทำนองสารัตถะ

- - - ซ	- - - ฟ	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 10 เป็นทำนองจากคำประพันธ์บาทที่ 2 บทที่ 3 คำว่า “บริสุทธิ์สาราวาจาดั่งชล” แต่ละพยางค์มีความหมายต่างกันดังนี้ คำว่า “สารา” มีรูปคำมาจากคำว่า “สาระ” แปลว่า ส่วนสำคัญหรือประโยชน์ คำในวรรคแรกจึงหมายถึงคำพูดที่บริสุทธิ์ สำคัญและมีประโยชน์ ส่วนคำว่า “วาจาดั่งชล” หมายถึง การพูดที่ดีเปรียบดั่งสายน้ำชุ่มฉ่ำ เป็นข้อควรปฏิบัติแห่งศีลข้อที่สี่ โดยมีรูปแบบทำนองและแนวคิดเดียวกับประโยคที่ 9 ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) เช่นเดียวกัน แต่ปรับสำนวนในทำนองชุดที่ 2 (ห้องที่ 3 - 4) ตามเสียงของคำร้อง และยังคงแนวคิดเสียงสารัตถะ 3 เสียงเพื่อสื่อความหมายกาย วาจา ใจเช่นเดิมดังนี้

ชุดที่ 1		ชุดที่ 2		ชุดที่ 3		ชุดที่ 4	
- - - ซ	- ล ซ ฟ	- - - ดํ	รํ ดํ ล ซ	- - - ร	- - ฟ ซ	- - - ล	- - ฟ ซ
↓		↓		↓		↓	
ล ซ ฟ		ดํ ล ซ		ร ฟ ซ		ล ฟ ซ	

เปลี่ยนทำนองเฉพาะชุดที่ 2

ประโยคที่ 11

ทางเครื่อง

- - - ซ	- ล ซ ฟ	- - - ร	ด ร ฟ ซ	- - - ร	- - ฟ ซ	- - - ล	- - ซ ดํ

ทางร้อง

- - - ซ	- ล ซ ฟ	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ล ซ ดํ
- - - ข้อ	- - - ห้า	- - - -	- สุ - รา	- - - -	- เหล้า- ยา	- - - -	- อกุศล

ทำนองสารัตถะ

- - - ซ	- - - ฟ	- - - ร	- - - ซ	- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 11 เป็นทำนองจากคำประพันธ์บาทที่ 3 บทที่ 3 คำว่า “ข้อห้าสุรา เหล้ายาอกุศล” หมายถึง การปฏิบัติศีลข้อที่ห้า สุราของเสพทั้งหลายเป็นสิ่งที่ไม่ดี ไม่เป็นมงคล ดังคำสอนในศีล 5 ว่า “สุราเมรยมัชชปมาทัฏฐานาเวรมณี” คือการละเว้นการเสพเครื่องดองของมึนเมา โดยมีรูปแบบทำนองและแนวคิดเดียวกับประโยคที่ 9 ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรsx) เช่นเดียวกัน แต่ปรับสำนวนในทำนองชุดที่ 4 (ห้องที่ 7 - 8) ตามเสียงของคำร้อง และยังคงแนวคิดเสียงสารัตถะ 3 เสียงเพื่อสื่อความหมายกาย วาจา ใจเช่นเดิมดังนี้

ชุดที่ 1		ชุดที่ 2		ชุดที่ 3		ชุดที่ 4	
- - - ซ	- ล ซ ฟ	- - - ร	ด ร ฟ ซ	- - - ร	- - ฟ ซ	- - - ล	- - ซ ดํ

↓

ชุดที่ 1	ชุดที่ 2	ชุดที่ 3	ชุดที่ 4
ล ซ ฟ	ร ฟ ซ	ร ฟ ซ	ล ซ ดํ

เปลี่ยนทำนองเฉพาะชุดที่ 4

ประโยคที่ 12

ทางเครื่อง

- - - ล	- - ซ ฟ	- - - ล	- - ดํ ซ	- - - ร	- - ฟ ซ	- - - ล	- - ฟ ซ

ทางร้อง

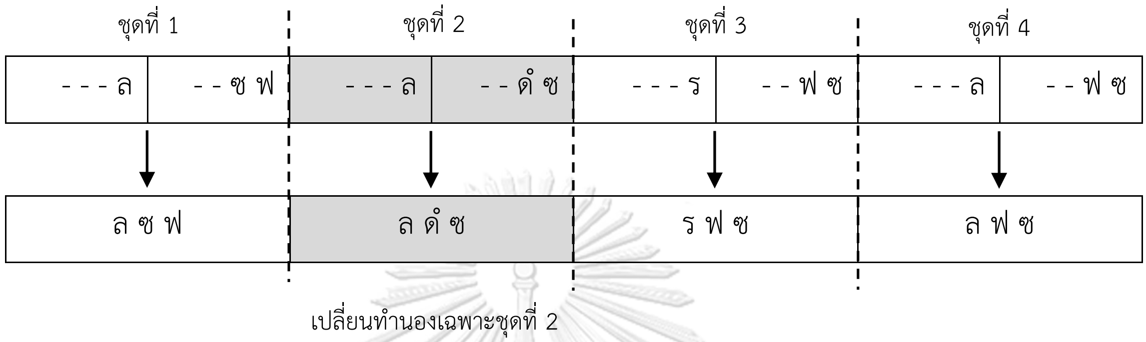
- - - ล	- - ซ ฟ	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ฟ - ซ
- - - ไร้	- - - สติ	- - - รักษ์	- - - ตน	- - - -	- ทน -ทุกข์	- - - -	- ทรมาน

ทำนองสารัตถะ

- - - ล	- - - ฟ	- - - ล	- - - ซ	- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 12 เป็นทำนองจากคำประพันธ์บาทที่ 4 บทที่ 3 คำว่า “ไร้สติรักษ์ตนทนทุกข์ทรมาน” เป็นความหมายที่เชื่อมโยงกับเนื้อความในประโยคที่ 11 จึงหมายถึง การดื่มสุราและเสพของมึนเมาทั้งหลาย นอกจากจะเป็นสิ่งที่ไม่ดี ไม่เป็นมงคลแล้วอาจส่งผลให้ผู้เสพไม่สามารถครองสติและรักษาตนให้ดีได้ ดังคำสอนในศีล 5 ว่า “สุราเมรยมัชชปมาทัฏฐานาเวรมณี” คือการละเว้นการเสพเครื่องดองของมึนเมา โดยมีรูปแบบทำนองและแนวคิดเดียวกับประโยคที่ 9 ใช้กลุ่มเสียงทาง

ชวา (ฟซลxดรx) เช่นเดียวกัน แต่ปรับสำนวนในทำนองชุดที่ 2 (ห้องที่ 3 - 4) ตามเสียงของคำร้อง และยังคงแนวคิดเสียงสารัตถะ 3 เสียงเพื่อสื่อการรักษากาย วาจา ใจให้บริสุทธิ์ ดังคำบาลีในการอาราธนาศีล 5 ที่กล่าวว่า “ตัสมา สีลัง วิโสธเย” แปลว่า เพราะเหตุนี้ สาธุชนพึงชำระศีลให้บริสุทธิ์ ดังนี้



ท่อนที่ 5 เพลงสัมมาอาชีโว

แนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองเพลง “สัมมาอาชีโว” เพื่ออธิบายถึงลักษณะการเลี้ยงชีพชอบหรือการประกอบอาชีพชอบ กล่าวคือ การเว้นจากการเลี้ยงชีวิตในทางที่ผิด ประกอบแต่สัมมาชีพตามทำนองคลองธรรม ซื่อสัตย์ สุจริต อันเกิดประโยชน์ต่อตนเองและผู้อื่น ดังนั้น การสร้างสรรค์นี้ ผู้วิจัยได้กำหนดคำประพันธ์จำนวน 6 บท เพื่อสื่อความหมายดังกล่าว โดยการสร้างสรรค์ทำนองได้นำเสียงและรูปแบบจังหวะความสั้นยาวของคำในบทประพันธ์ “สัมมาอาชีโว” ตามรูปแบบฉันทลักษณ์ “สัททุลวิกกีฬิตฉันท์ 19” จำนวน 6 บท ที่มีรูปแบบโครงสร้างฉันทลักษณ์กำหนดไว้ว่า 1 บทมี 3 วรรค แบ่งออกเป็น วรรคที่ 1 มี 12 พยางค์ วรรคที่ 2 มี 5 พยางค์และวรรคที่ 3 มี 2 พยางค์ รวมทั้งสิ้นมี 19 พยางค์ โดยคำสุดท้ายของวรรคที่ 1 สัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 2 และคำสุดท้ายของวรรคที่ 3 สัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 1 ในบทถัดไป ดังแผนภูมิต่อไปนี้

ครุ ครุ ครุ ลหุ ลหุ ครุ ลหุ ครุ ลหุ ลหุ ลหุ ครุ

ครุ ครุ ลหุ ครุ ครุ ลหุ ครุ

ครุ ครุ ครุ ลหุ ลหุ ครุ ลหุ ครุ ลหุ ลหุ ลหุ ครุ

ครุ ครุ ลหุ ครุ ครุ ลหุ ครุ

โดยในแต่ละวรรคมีการแบ่งจังหวะการอ่านฉันท์คือ วรรคที่ 1 แบ่งจังหวะออกเป็นครั้งละ 3/ 3/ 2/ 4 พยางค์ ส่วนวรรคที่ 2 แบ่งจังหวะเป็นครั้งละ 2/ 3 พยางค์และวรรคที่ 3 แบ่งจังหวะออกเป็นครั้งละ 2/ พยางค์ดังนี้

ครุ ครุ ครุ / ลหุ ลหุ ครุ / ลหุ ครุ / ลหุ ลหุ ลหุ ครุ

ครุ ครุ / ลหุ ครุ ครุ ลหุ ครุ /

ขั้นตอนการนำฉันทลักษณ์มาสู่การกำหนดกระสวนทำนองใหม่ ผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอนดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 กำหนดเสียงสารัตถะตามบทประพันธ์ฉันทลักษณ์สัทฑุลวิกกีฬิตฉันท์ 19

ผู้วิจัยนำบทประพันธ์ “สัมมาอาชีโว” จำนวน 6 บท มากำหนดเสียงของคำตามวรรณยุกต์สูง-ต่ำ-สั้น-ยาวในแต่ละพยางค์และถอดเป็นทำนองสารัตถะดังนี้

บทที่ 1

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2		วรรคที่ 3	
- องค์ที่ห้า	- มรคา	- - สถา	พรวิถี	- อา - ชี	- วะกิจดี	เอื้อน	- - อุ ดม
- ดํ ฟ ฟ	- ล ล ล	- - ล ดํ	ล ดํ ดํ ดํ	- ซ - ซ	- ล ฟ ซ	ฟ ซ ล ซ- ดํ	- - ฟ ซ

บทที่ 2

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2		วรรคที่ 3	
-ความซื่อสัตย์	- สุจริต	- - สนิท	ชนนิยม	- ผู้ - อื่น	- มิขื่นชม	เอื้อน	- - หทัย
- ซ ล ฟ	- ฟ ซ ฟ	- - ซ ฟ	ซ ล ล ซ	- ซ - ฟ	- ล ซ ดํ	ฟ ซ ล ซ- ดํ	- - ซ ซ

บทที่ 3

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2		วรรคที่ 3	
-สรรงานบ	-ริบวรณ์	- - ละลด	ศฐนิสัย	- สำ- ราญ	- ณ หทัย	เอื้อน	- - จิรา
- ดํ ซ ซ	- ล ซ ซ	- - ล ล	ฟ ฟ ล ดํ	- ล - ซ	- ล ฟ ซ	ฟ ซ ล ซ- ดํ	- - ฟ ซ

บทที่ 4

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2		วรรคที่ 3	
- เร่งเรียนรู้	- ปฏิบัติ	- - ถนัด	วิริยะพา	- รัง- สรรค์	- สมัญญา	เอื้อน	- - ขจร
- ล ซ ดํ	- ฟ ซ ฟ	- - ซ ฟ	ล ล ล ซ	- ซ - ดํ	- ฟ ซ ซ	ฟ ซ ล ซ- ดํ	- - ฟ ซ

บทที่ 5

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2		วรรคที่ 3	
-เว้นค้าเบญ	- จ ชนิด	- - พณิชย์	อริยสอน	- สัม - มา	- อชีวร	เอื้อน	- - วิธา
- ดํ ฟ ซ	- ฟ ซ ล	- - ซ ล	ฟ ล ซ ดํ	- ดํ - ซ	- ฟ ซ ซ	ฟ ซ ล ซ- ดํ	- - ดํ ซ

บทที่ 6

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2		วรรคที่ 3	
- อาชีพดี	- สุจริต	- - พิสิฐ	ปฏิปทา	- มรร - คา	-พระนิพพา	เอื้อน	- - จรูญ
- ซ ฟ ซ	- ฟ ซ ฟ	- - ล ฟ	ซ ฟ ซ ซ	- ล - ซ	- ล ล ซ	ฟ ซ ล ซ- ดํ	- - ฟ ซ

ขั้นตอนที่ 2 การขยายเสียงสารัตถะ

การขยายทำนองจากขั้นตอนที่ 1 เพื่อกำหนดให้เป็นทำนองต้นราก ด้วยการกำหนดให้ขยายทำนองขึ้นเป็นเท่าตัวคือ วรรคที่ 1 ขยายจากความยาว 4 ห้องเพลงเป็น 8 ห้องเพลง ส่วนวรรคที่ 2-3 นั้น ขยายจาก 2 ห้องเพลงเป็น 4 ห้องเพลง ซึ่งทั้ง 2 วรรคนี้จะมีทำนองอยู่ในประโยคเดียวกัน โดยคำกลอนแต่ละบทจะขยายได้จำนวน 2 ประโยคเพลง รวมทั้งสิ้น 12 ประโยค ดังนี้

ทำนองขยายบทที่ 1

เสียงสารัตถะบทที่ 1

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2		วรรคที่ 3	
- ดํ ฟ ฟ	- ล ล ล	- - ล ดํ	ล ดํ ดํ ดํ	- ซ - ซ	- ล ฟ ซ	ฟ ซ ล ซ- ดํ	- - ฟ ซ

ทำนองขยายบทที่ 1

วรรคที่ 1

- - - ดํ	- ฟ - ฟ	- - - ล	- ล - ล	- - - -	- ล - ดํ	- ล - ดํ	- ดํ - ดํ

วรรคที่ 2 วรรคที่ 3

- - - ซ	- - - ซ	- - - ล	- ฟ - ซ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ฟ	- - - ซ

ทำนองขยายบทที่ 2

เสียงสารัตถะบทที่ 2

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2		วรรคที่ 3	
- ซ ล ฟ	- ฟ ซ ฟ	- - ซ ฟ	ซ ล ล ซ	- ซ - ฟ	- ล ซ ดํ	ฟ ซ ล ซ- ดํ	- - ซ ซ

ทำนองขยายบทที่ 2

วรรคที่ 1

- - - ซ	- ล - ฟ	- - - ฟ	- ซ - ฟ	- - - -	- ซ - ฟ	- ซ - ล	- ล - ซ

วรรคที่ 2 วรรคที่ 3

- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล	- ซ - ดํ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ซ

ทำนองขยายบทที่ 3

เสียงสารัตถะบทที่ 3

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2		วรรคที่ 3	
- ดํ ซ ซ	- ล ซ ซ	- - ล ล	ฟ ฟ ล ดํ	- ล - ซ	- ล ฟ ซ	ฟ ซ ล ซ- ดํ	- - ฟ ซ

ทำนองขยายบทที่ 3

วรรคที่ 1

- - - ดํ	- ซ - ซ	- - - ล	- ซ - ซ	- - - -	- ล - ล	- ฟ - ฟ	- ล - ดํ

วรรคที่ 2 วรรคที่ 3

- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- ฟ - ซ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ฟ	- - - ซ

ทำนองขยายบทที่ 4

เสียงสารัตถะบทที่ 4

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2		วรรคที่ 3	
- ล ซ ดํ	- ฟ ซ ฟ	- - ซ ฟ	ล ล ล ซ	- ซ - ดํ	- ฟ ซ ซ	ฟ ซ ล ซ- ดํ	- - ฟ ซ

ทำนองขยายบทที่ 4

วรรคที่ 1

- - - ล	- ซ - ดํ	- - - ฟ	- ซ - ฟ	- - - -	- ซ - ฟ	- ล - ล	- ล - ซ

วรรคที่ 2 วรรคที่ 3

- - - ซ	- - - ดํ	- - - ฟ	- ซ - ซ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ฟ	- - - ซ

ทำนองขยายบทที่ 5

เสียงสารัตถะบทที่ 5

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2		วรรคที่ 3	
- ดํ ฟ ซ	- ฟ ซ ล	- - ซ ล	ฟ ล ซ ดํ	- ดํ - ซ	- ฟ ซ ซ	ฟ ซ ล ซ- ดํ	- - ดํ ซ

ทำนองขยายบทที่ 5

วรรคที่ 1

- - - ดํ	- ฟ - ซ	- - - ฟ	- ซ - ล	- - - -	- ซ - ล	- ฟ - ล	- ซ - ดํ

วรรคที่ 2 วรรคที่ 3

- - - ดํ	- - - ซ	- - - ฟ	- ซ - ซ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ดํ	- - - ซ

ทำนองขยายบทที่ 6

เสียงสารัตถะบทที่ 6

วรรคที่ 1				วรรคที่ 2		วรรคที่ 3	
- ซ ฟ ซ	- ฟ ซ ฟ	- - ล ฟ	ซ ฟ ซ ซ	- ล - ซ	- ล ล ซ	ฟ ซ ล ซ- ดํ	- - ฟ ซ

ทำนองขยายบทที่ 6

วรรคที่ 1

- - - ซ	- ฟ - ซ	- - - ฟ	- ซ - ฟ	- - - -	- ล - ฟ	- ซ - ฟ	- ซ - ซ

วรรคที่ 2 วรรคที่ 3

- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- ล - ซ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ฟ	- - - ซ

ขั้นตอนที่ 3 การสร้างสรรค์ทำนองและทางร้อง

การสร้างสรรค์ทำนองและทางร้องนี้ ผู้วิจัยทำการอธิบายทั้งในส่วนทำนองและคำร้องออกทีละประโยคต่อไปนี้

ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง

- - - ดํ	- - ฟ ฟ	- - - ดํ	- - ล ล	- - - ด	- - ดํ ดํ	- - - ด	- - ดํ ดํ

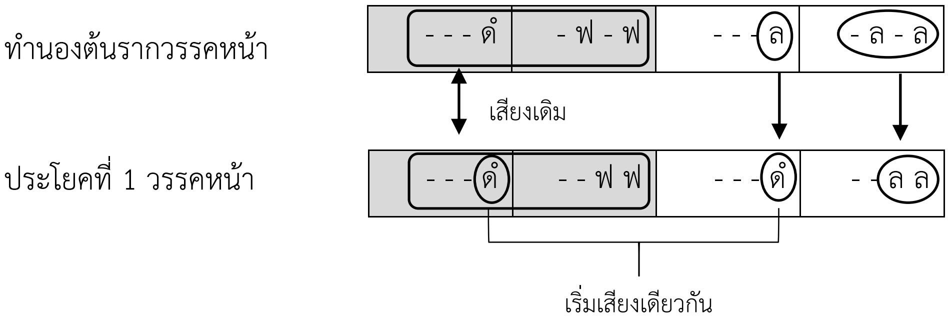
ทางร้อง

- - - ดํ	- ฟ - ฟ	- - - -	- ล ล ล	- - - -	- - ดํ ดํ	- - - -	ดํ ดํ ดํ ดํ
- - - องค์	- ที่ - ห้า	- - - -	- มรคา	- - - -	- - สถา	- - - -	พร วิ ถี

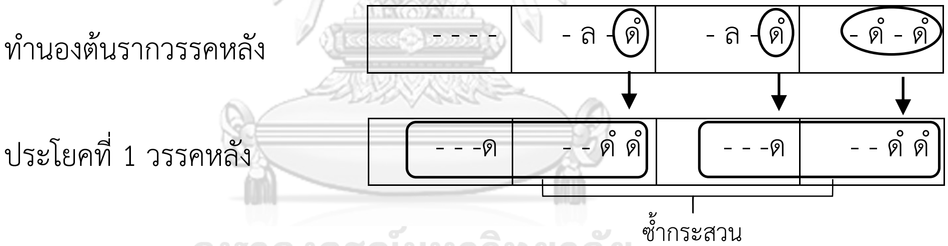
ทำนองสารัตถะ

- - - ดํ	- - - ฟ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ด	- - - ดํ	- - - ด	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 1 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 1 บทที่ 1 คำว่า “องค์ที่ห้ามรคาสถาพรวิถี” แต่ละพยางค์มีความหมายดังนี้ คำว่า “องค์ที่ห้า” แปลว่า สัมมาอาชีวะเป็นมรรคลำดับที่ห้าแห่งมรรคแปด ส่วนคำว่า “มรคา” แปลว่า ทางหรือถนน และคำว่า “สถาพรวิถี” แปลว่า ทางที่ยืนยงมั่นคง เมื่อรวมความทั้งประโยคจึงหมายถึง หนทางแห่งการเลี้ยงชีพชอบ (มรรคลำดับที่ห้า) เป็นทางหนึ่งแห่งความยืนยงมั่นคงเพื่อไปสู่มัชฌิมาปฏิปทา ด้วยการพยายามทำตนให้เป็นรากฐาน ทำตนให้เป็นคนรักงานและมีความอดทนต่อการปฏิบัติหน้าที่ โดยการถอดเสียงจากคำประพันธ์นี้ ผู้วิจัยได้กำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) และนำเสียงโดซึ่งเป็นเสียงหลักทั้งขึ้นต้นทำนองในวรรคหน้าและเป็นเสียงตกหลักของวรรคหลังมากำหนดทำนอง เริ่มจากทำนองวรรคหน้าห้องที่ 1 - 2 เดินทำนองตามเสียงคำร้องที่ขยายแล้วคือเสียงโดสูงและเสียงฟา ห่างกันเป็นคู่ 5 เพื่อสื่อถึงสัญลักษณ์ความเป็นมรรคปฏิบัติในข้อที่ห้า และมีความหมายเดียวกับคำร้องว่า “องค์ที่ห้า” ส่วนห้องที่ 3 - 4 มีลูกตกเสียงลาเป็นเสียงหลักของทำนอง ดังนั้น จึงใช้เสียงโดสูงตกแต่งทำนอง เพื่อให้สอดคล้องกับทำนองห้องที่ 1 - 2 ดังนี้



ส่วนทำนองวรรคหลังมีเสียงตกโดเป็นเสียงหลัก จากนั้น ตกแต่งสำนวนด้วยการเติมเสียงโดต่ำในห้องที่ 5 และห้องที่ 7 สลับกับเสียงโดสูง 2 พยางค์ในห้องที่ 6 และ 8 ดังนั้น เสียงหลักตลอดวรรคนี้จะเป็นเสียงโดต่ำและเสียงโดสูงสลับกัน ดังตารางทำนองสารัตถะข้างต้น เพื่อสื่อถึงความหมายเดียวกับคำร้องว่าเป็นทางที่ยั่งยืน จึงแทนด้วยเสียงโดต่ำและโดสูง ซึ่งถือว่าเป็นเสียงสารัตถะเสียงโดเช่นเดียวกัน อันเปรียบได้กับทางที่ปราศจากการตกแต่งทำนอง ที่ไม่เร้าหรือกระตุ้นจิตใจ ดังทำนองวรรคหลังต่อไปนี้



ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง

- - - ซ	- - ล ล	- - - ฟ	- - ซ ซ	- - - ซ	- - ดํ ดํ	- - - ฟ	- - ซ ซ

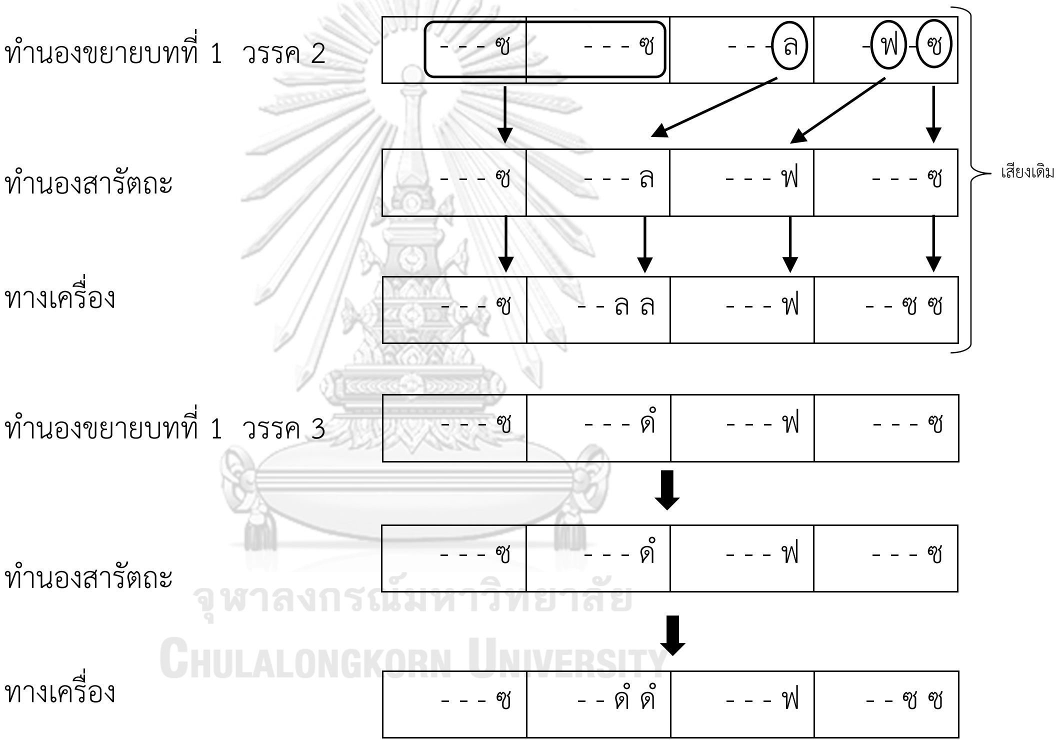
ทางร้อง

- - - ซ	- ล - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - ซ ซ
- - - อา	- ชี - วะ	- - - กิจ	- - - ดี	- - - -	- - - -	- - - -	- - อุ ดม

ทำนองสารัตถะ

- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ฟ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 2 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 2 - 3 บทที่ 1 คำว่า “อาชีวะกิจดีอุดม” หมายความว่า ความบริบูรณ์ด้วยอาชีพที่ดี ซึ่งการประกอบอาชีพของมนุษย์ต้องการเพียงการดำรงชีพอย่างสบาย การดำรงชาติพันธุ์ และการที่จะอยู่รวมกันเป็นหมู่หรือเป็นคณะ สมาคม ซึ่งต้องอาศัยการปฏิบัติงานที่จะนำประโยชน์มาให้ ดังนั้น ผู้วิจัยได้นำเสียงจากการขยายทำนองโครงสร้างวรรคที่ 2 - 3 มาวางเป็นโครงบนกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) แล้วจึงใช้รูปแบบกระสวน (- - - x/ - - x x) รวมทั้งเสียงสารัตถะในวรรคหน้าและวรรคหลังมีสำนวนเดียวกัน มีเพียงเสียงห้องที่ 2 และห้องที่ 5 ของประโยคต่างกันซึ่งเป็นเสียงคู่ 3 (คู่ ล - ดํ) ดังนี้



ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง

- - - ซ	ฟ ร - ฟ	- - - ร	ฟ ซ - ฟ	- - - ร	ฟ ซ - ฟ	- - - ร	ซ ล - ซ

ทางร้อง

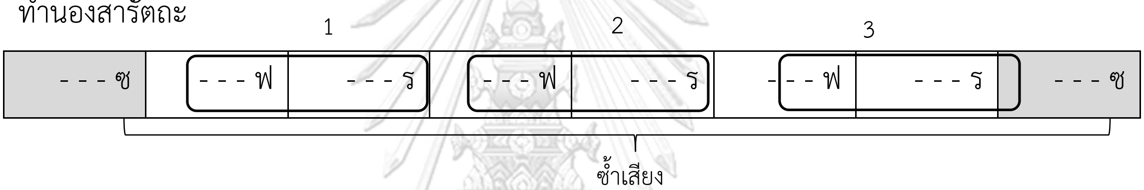
- - - ซ	- ร - ฟ	- - - -	- ฟ ซ ฟ	- - - -	- - ซ ฟ	- - - -	ซ ล ล ซ
- - - ความ	- ซื่อ- สัตย์	- - - -	- สุจริต	- - - -	- - สนิท	- - - -	ช น นิ ยม

ทำนองสารัตถะ

- - - ซ	- - - ฟ	- - - ร	- - - ฟ	- - - ร	- - - ฟ	- - - ร	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 3 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 1 บทที่ 2 คำว่า “ความซื่อสัตย์สุจริตสนิทชนนิยม” หมายถึง ความซื่อสัตย์สุจริตเป็นสิ่งที่คนให้ความชื่นชมยินดี โดยมีเพียงคำว่า “ชน” ออกเสียงว่า “ชะนะ” ตามกฎของฉันทลักษณ์ จากนั้น ถอดเสียงจากคำประพันธ์ ผู้วิจัยได้นำเสียงจากการขยายทำนองสารัตถะวรรคที่ 1 มาวางเป็นโครง ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรsx) โดยทำนองต้นรากมีเสียงขึ้นต้นและลงจบในเสียงซอลเดียวกัน ส่วนห้องที่ 2 - 7 เป็นเสียงสารัตถะที่มีสำนวนซ้ำและสลับเสียงกันระหว่างเสียงเรและเสียงฟาดังนี้

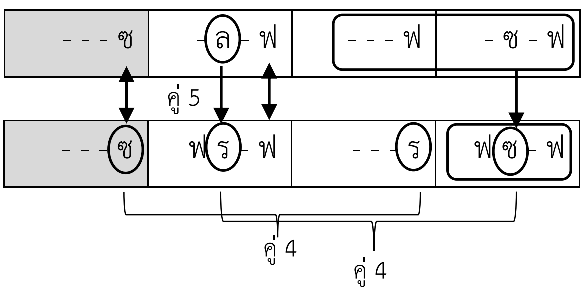
ทำนองสารัตถะ



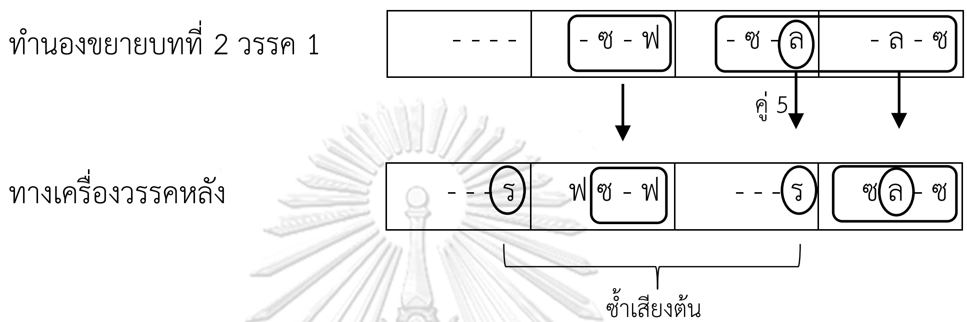
การสร้างสรรค์ทำนองมาจากทำนองต้นรากกลอนวรรคที่ 1 บทที่ 2 โดยทำนองในห้องที่ 1-2 ใช้เสียงซอลขึ้นต้น และตกแต่งทำนองในห้องที่ 2 จาก (- ล - ฟ) เป็น (ฟ ร - ฟ) โดยเปลี่ยนเสียงลาเป็นเสียงเรและคงลูกตกเสียงฟาไว้เช่นเดิม ส่วนทำนองห้องที่ 3 - 4 จาก (- - - ฟ/ - ซ - ฟ) เป็น (- - - ร/ ฟ ซ - ฟ) โดยนำทำนองต้นรากรวบเข้าไว้ในสำนวนห้องที่ 4 และใช้เสียงเริ่มต้นชุดเป็นเสียงเรเพื่อให้เป็นเสียงคู่สัมพันธ์คู่ที่สี่ของเสียงซอล รวมทั้งมีสำนวนในรูปแบบเดียวกันภายในวรรค ดังการเทียบทำนองต่อไปนี้

ทำนองขยายบทที่ 2 วรรค 1

ทางเครื่องวรรคหน้า



ส่วนสำนวนวรรคหลังใช้รูปแบบทำนองเช่นเดียวกัน โดยห้องที่ 5 - 6 ซ้ำสำนวนเดียวกับห้องที่ 3 - 4 เพราะมาจากเสียงหลักของทำนองต้นรากเดียวกัน ส่วนทำนองห้องที่ 7 - 8 มาจากทำนองต้นรากประกอบด้วย 2 เสียงคือเสียงซอลและเสียงลาในสำนวน (- ซ - ล/- ล - ซ) ทำการรวบเสียงให้เป็นสำนวนเสียง (ซ ล - ซ) และเติมเสียงเรในห้องที่ 7 ซึ่งเป็นเสียงคู่สัมพันธ์คู่ที่ 5 ของเสียงลา อีกทั้งเสียงเรยังเป็นเสียงต้นของทำนองในห้องที่ 5 - 6 อันมีเสียงที่สอดคล้องกัน ดังการเทียบทำนองต่อไปนี้

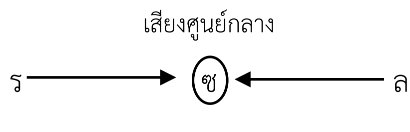


โดยทำนองในประโยคนี้มีสำนวนขึ้นและลง วกกลับเข้าหาเสียงศูนย์กลางในเสียงฟาเป็นหลัก เพื่อสื่อถึงความหมายที่มักมีสองด้านหรือสองแง่มุมเสมอ ดังเช่น การประกอบอาชีพทั่วไปสามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือ มิจฉาชีพและสัมมาชีพ มีเพียงทำนองในห้องที่ 7 - 8 ที่เปลี่ยนเสียงศูนย์กลางเพิ่มขึ้น 1 เสียง กลายเป็นเสียงซอลดังนี้

สำนวนขึ้น-ลง ห้องที่ 1 - 6



สำนวนขึ้น-ลง ห้องที่ 7 - 8



จากสำนวนวกกลับเข้าหาเสียงศูนย์กลาง สามารถเทียบทำนองและแสดงแนววิถีเสียงได้ดังนี้

- - - ซ	ฟ ร - ฟ	- - - ร	ฟ ซ - ฟ	- - - ร	ฟ ซ - ฟ	- - - ร	ซ ล - ซ

ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง

- - - ซ	- - ฟ ฟ	- - - ล	- - ดํ ดํ	- - - ซ	- - ดํ ดํ	- - - ฟ	- - ซ ซ

ทางร้อง

- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล	- ดํ - ดํ	- - - -	- - - -	- - - -	- - ซ ซ
- - - ผู้	- - - อื่น	- - - มิ	- ขื่น - ขม	- - - -	- - - -	- - - -	- - หทัย

ทำนองสารัตถะ

- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ฟ	- - - ซ

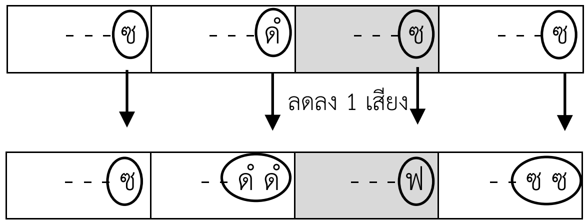
ทำนองประโยคที่ 4 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 2 - 3 บทที่ 2 คำว่า “ผู้อื่นมิขื่นขม หทัย” เนื้อความเชื่อมโยงกับวรรคที่ 1 หมายถึง การปฏิบัติที่ซื่อสัตย์สุจริต นอกจากผู้คนจะให้การยอมรับแล้ว ยังไม่ทำให้ขื่นขมใจด้วย เพราะได้ละกายทุจริต 3 วจีทุจริต 4 ประกอบแต่การดี โดยสร้างทำนองจากการถอดเสียงคำประพันธ์ แล้วจึงนำเสียงจากการขยายทำนองวรรคที่ 2 - 3 มาวางเป็นโครงทำนอง ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) สำหรับวรรคแรกยึดเสียงลูกตกหลักของทำนองต้นรากแล้วใช้สำนวน (- - - x/ - - x x) ดังการเทียบทำนองต่อไปนี้

ทำนองขยายบทที่ 2 วรรค 2	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล	- ซ - ดํ
	↓	↓	↓	↓
ทางเครื่องวรรคหน้า	- - - ซ	- - ฟ ฟ	- - - ล	- - ดํ ดํ

ส่วนทำนองวรรคหลังมีทำนองสร้างสรรค์ทำนองเดียวกับประโยคที่ 2 วรรคหลัง ซึ่งมาจากจังหวะการอ่านฉันท์และเสียงคำประพันธ์แบบเดียวกัน ผู้วิจัยจึงรักษาสำนวนของฉันทลักษณ์ไว้ในประโยคของแต่ละบทประพันธ์ โดยทำนองวรรคหลังสร้างรูปแบบเดียวกับวรรคหน้าคือ ยึดตามเสียงตกของทำนองต้นราก แต่ในวรรคหลังทำนองในห้องที่ 7 ลดเสียงลง 1 เสียงตามเสียงวรรณยุกต์ของคำ และเปลี่ยนจากเสียงซอลเป็นเสียงฟาดังนี้

ทำนองขยายบทที่ 2 วรรค 3

ทางเครื่องวรรคหลัง



ประโยคที่ 5

ทางเครื่อง

- - - ดํ	- - - ซ	- - - -	รํ ดํ ล ซ	- - - ดํ	- - - ล	- - - -	ฟ ซ ล ดํ

ทางร้อง

- - - ดํ	- - - ซ	- - - -	รํ ดํ ล ซ	- - - -	- - ล ล	- - - -	ฟ ซ ล ดํ
- - - สรร	- - - งาน	- - - -	บริบวรณ์	- - - -	- - ละลด	- - - -	ศฐนิสัย

ทำนองสารัตถะ

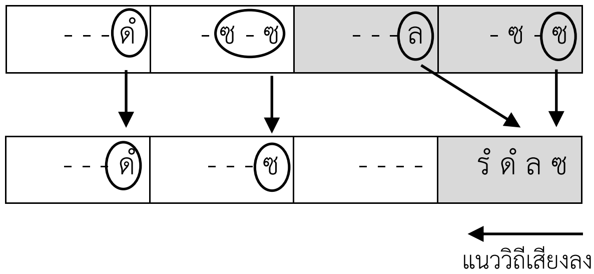
- - - ดํ	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ล	- - - -	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 5 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 1 บทที่ 3 คำว่า “สรรงานบริบวรณ์ละลดศฐนิสัย” แต่ละคำมีความหมายต่างกัน ดังนี้ คำว่า “สรรงานบริบวรณ์” แปลว่า การคัดเลือกงานในการประกอบอาชีพควรเป็นงานสัมมาชีพ ส่วนคำว่า “ละลดศฐนิสัย” แปลว่า ลด เว้นนิสัยของคนโกง หลอกลวง โอ้อวด เมื่อรวมความทั้งหมดจึงหมายถึงการเลือกประกอบอาชีพที่บริบูรณ์จะสามารถทำให้ลด ละ เลิกอุปนิสัยหลอกลวงหรือห่างไกลจากผู้คนดังกล่าวได้

โดยสร้างทำนองจากการถอดเสียงคำประพันธ์ แล้วนำเสียงจากการขยายทำนองวรรคที่ 1 มาวางเป็นโครงทำนอง กำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) สำหรับวรรคหน้าสร้างสรรค์ทำนองด้วยการรักษาเสียงลูกตกหลักของทำนองต้นรากเป็นหลัก ซึ่งสำนวนในห้องที่ 1 - 2 ใช้เสียงตกหลักของทำนองต้นรากในสำนวนลูกตก ส่วนห้องที่ 3 - 4 รวบเสียงทำนองต้นรากจาก 2 ห้องเพลงเหลือ 1 ห้องเพลง และตกแต่งทำนองให้มีสำนวนแนววิถีเสียงลงมาหาลูกตกเสียงซอลดังนี้

ทำนองขยายบทที่ 3 วรรค 1

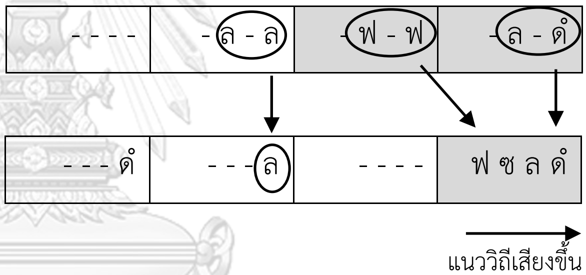
ทางเครื่องวรรคหน้า



ส่วนสำนวนวรรคหลังทำนองห้องที่ 5 - 6 ใช้เสียงโดสูงขึ้นต้นวรรคเช่นเดียวกับวรรคหน้าและเดินเสียงลงมาตกเสียงลาตามเสียงหลักของทำนอง รวมทั้งทำนองในห้องที่ 7 - 8 สร้างสรรค์ทำนองโดยรวบเสียงหลักจาก 2 ห้องเพลงของทำนองต้นรากเหลือ 1 ห้องเพลง จากนั้นตกแต่งทำนองให้มีสำนวนในแนววิถีเสียงขึ้นไปตกเสียงโดสูงดังนี้

ทำนองขยายบทที่ 3 วรรค 1

ทางเครื่องวรรคหลัง



ประโยคที่ 6

ทางเครื่อง

- - - ล	- - ดํ ซ	- - - ล	- - ฟ ซ	- - - ซ	- - ล ดํ	- - - ล	- - ฟ ซ

ทางร้อง

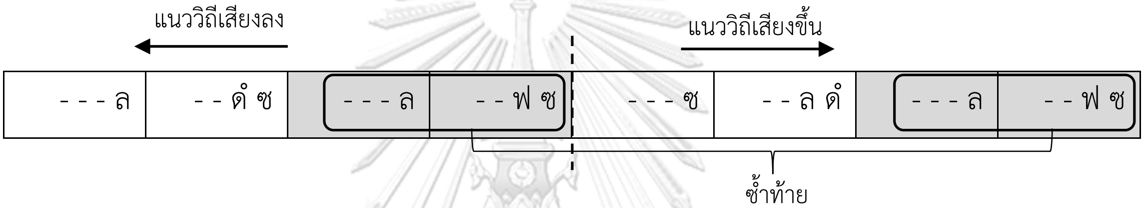
- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - ฟ ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - ฟ ซ
- - - สำ	- - - ราญ	- - - ณ	- - หทัย	- - - -	- - - -	- - - -	- - จิรา

ทำนองสารัตถะ

- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 6 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 2 - 3 บทที่ 3 คำว่า “สำราญณหทัยจิรา” หมายถึง สำราญใจไปตลอดกาล ดังนั้น เมื่อเชื่อมโยงกับความหมายในประโยคที่ 5 รวมความแล้วจึงหมายถึงการประกอบสัมมาชีพจะมีความเบิกบานทั้งกายและใจไปตลอดกาล

โดยสร้างทำนองจากการถอดเสียงคำประพันธ์ แล้วนำเสียงจากการขยายทำนองโครงสร้างวรรคที่ 2 - 3 มาวางเป็นโครงทำนอง กำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) และกำหนดให้ใช้กระสวนหลักของเพลงคือ (- - - x / - - x x) ซึ่งทำนองนี้เป็นลักษณะสำนวนเปลี่ยนหัวซ้ำท้าย โดยสำนวนต้นของแต่ละวรรคนั้น ใช้เสียงเดียวกันแต่ต่างแนววิถีเสียง ซึ่งวรรคหน้าอยู่ในแนววิถีเสียงลง ส่วนวรรคหลังอยู่ในแนววิถีเสียงขึ้น สำหรับส่วนท้ายของแต่ละวรรคใช้สำนวนเดียวกันดังนี้



ดังนั้น ทำนองในวรรคหน้าใช้เสียงหลักของทำนองต้นรากเป็นหลักและเติมเสียงโดสูงในห้องที่ 2 เพื่อให้เป็นเสียง 2 พยางค์ในสำนวน (- - ดํ ซ) และเปลี่ยนตำแหน่งเสียงในห้องที่ 4 จาก (- ฟ - ซ) เป็น (- - ฟ ซ) ดังนี้



สำหรับวรรคหลังการสร้างสรรค์ทำนองนั้น ยังคงรักษาเสียงลูกตกหลักของทำนองต้นรากเป็นหลัก ซึ่งสำนวนในห้องที่ 5 - 6 ใช้เสียงตกหลักของทำนองต้นราก และเติมเสียงลาในห้องที่ 6 เพื่อให้ได้สำนวน 2 พยางค์ (- - ล ดํ) และสำหรับทำนองห้องที่ 7 - 8 เป็นการรวบเสียงทำนองต้นรากจาก 2 ห้องเพลงเหลือ 1 ห้องเพลงจากเดิม (- - - ฟ/ - - -ซ) เป็น (- - ฟ ซ) และใช้เสียงลาในการตกแต่งทำนองห้องที่ 7 เพื่อให้มีสำนวนซ้ำท้ายเหมือนกับวรรคหน้าดังนี้

ทำนองขยายบทที่ 3 วรรค 3

- - - ซ	- - - ดํ	- - - ฟ	- - - ซ

เพิ่มเสียงลา ↓ ปรับกระสวน ↓

ทางเครื่องวรรคหลัง

- - - ซ	- - ล ดํ	- - - ล	- - ฟ ซ

ประโยคที่ 7

ทางเครื่อง

- - - ล	- - ดํ ดํ	- - - ล	- - ฟ ฟ	- - - ล	- - ฟ ฟ	- - - ล	- - ซ ซ

ทางร้อง

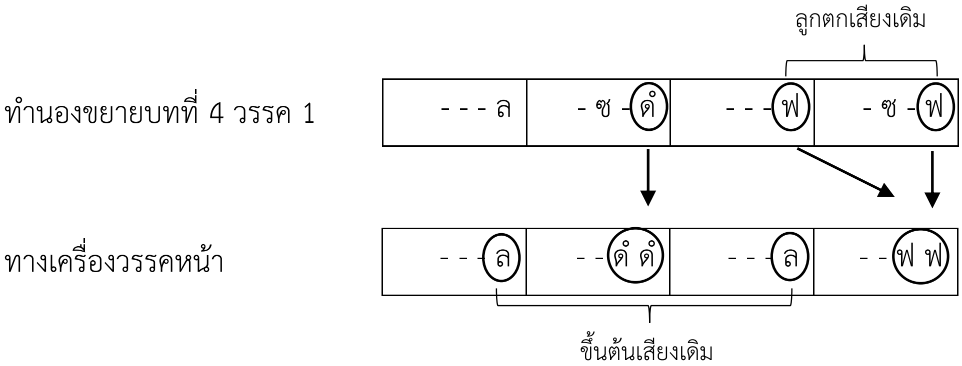
- - - ล	- ซ - ดํ	- - - -	- ฟ ซ ฟ	- - - -	- - ซ ฟ	- - - -	ล ล ล ซ
- - - เร่ง	- เรียน - รู้	- - - -	- ปฏิบัติ	- - - -	- - ถนัด	- - - -	วิริยะพา

ทำนองสารัตถะ

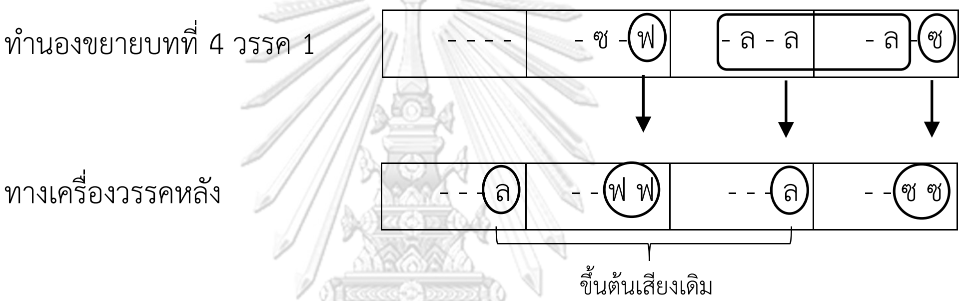
- - - ล	- - - ดํ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ล	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 7 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 1 บทที่ 4 คำว่า “เร่งเรียนรู้ปฏิบัติถนัดวิริยะพา” หมายถึง ตั้งใจเรียนรู้เพื่อให้เกิดความชำนาญอันจะนำไปสู่ความเจริญ โดยพุทธองค์ทรงสอนมนุษย์ให้ทำงานสัมมาชีพอย่างเดียว ด้วยการพยายามทำตนให้เป็นรากฐาน รักงานและอดทนอุตสาหะต่อการปฏิบัติหน้าที่ และไม่ประสงค์ให้เกิดการเบียดเบียนกันไม่ว่ากรณีใด ๆ ดังนั้น จึงสร้างทำนองจากการถอดเสียงคำประพันธ์ แล้วนำเสียงจากการขยายทำนองวรรคที่ 1 มาวางเป็นโครงทำนอง และกำหนดให้ใช้กระสวนหลักของเพลงคือ (- - - x / - - x x) พร้อมทั้งใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx)

ทำนองวรรคหน้าใช้เสียงตกหลักของทำนองต้นรากมาสร้างทำนอง ห้องที่ 1 - 2 คือเสียงลาและเสียงโดสูง ส่วนห้องที่ 3 - 4 มีเสียงตกเดียวกัน จึงรวบให้ไปเป็นเสียงตกในห้องที่ 4 และใช้เสียงลาขึ้นต้นเพื่อให้สอดคล้องกับทำนองก่อนหน้าดังนี้



ส่วนวรรคหลังห้องที่ 5 - 6 ซ้ำทำนองกับห้องที่ 3 - 4 เพราะมีเสียงต้นรากเดียวกัน จากนั้น ห้องที่ 7 - 8 ใช้เสียงตกลาและเสียงตกซอลตามเสียงของทำนองต้นรากดังนี้



ประโยคที่ 8

ทางเครื่อง

- - - ซ	- - ล ล	- - - ฟ	- - ซ ซ	- - - ซ	- - ดํ ดํ	- - - ฟ	- - ซ ซ

ทางร้อง

- - - ซ	- - - ล	- - - -	- ฟ ซ ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - ฟ ซ
- - - รัง	- - - สรรค์	- - - -	- สมัญญา	- - - -	- - - -	- - - -	- - ขจร

ทำนองสารัตถะ

- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ฟ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 8 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 2 - 3 บทที่ 4 คำว่า “รังสรรค์ สมัญญา ขจร” หมายถึง ทำให้ได้รับการยกย่องแผ่ออกไป เมื่อเชื่อมโยงความหมายจากวรรคก่อน จะหมายถึง หากปฏิบัติงานตามทำนองคลองธรรม ซื่อสัตย์ สุจริตแล้ว ผู้คนจะให้การยอมรับ ยกย่อง

นับถือ โดยทำนองในประโยคนี้ซ้ำกับประโยคที่ 2 ทุกประการ ซึ่งเป็นทำนองตามฉันทลักษณ์วรรค 2 - 3 ของบทเช่นเดียวกัน

ประโยคที่ 9

ทางเครื่อง

- - - ล	ด ล ซ ฟ	- ฟ - ซ	- ล ล ล	ซ ฟ - ซ	- ล - ดํ	- - - -	ดํ ดํ ดํ ดํ

ทางร้อง

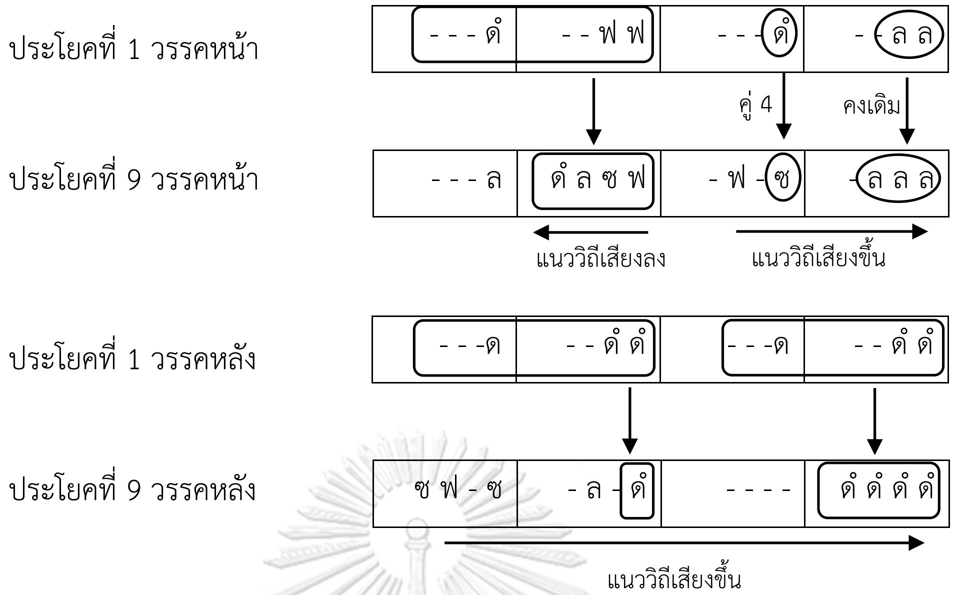
- - - ล	- - - ฟ	- ฟ - ซ	- ล - ล	- - - -	- - ล ดํ	- - - -	ดํ ดํ ดํ ดํ
- - - เว้น	- - - ค้า	- เบญ - จ	- ช - นิด	- - - -	- - พณิชย์	- - - -	อริยสอน

ทำนองสารัตถะ

- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ดํ	- - - -	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 9 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 1 บทที่ 5 คำว่า “เว้นค้าเบญจชนิดพณิชย์อริยสอน” หมายถึง การเว้นจากอาชีพที่ไม่พึงกระทำ 5 ประการ ประกอบด้วย (1) การไม่ค้าขายเครื่องประหาร (2) การไม่ค้าขายสัตว์มีชีวิต (3) การไม่ค้าขายเนื้อสัตว์ (4) การไม่ค้าขายน้ำเมา (5) การไม่ค้าขายยาพิษ อันเป็นคำสอนของพระพุทธองค์

ผู้วิจัยได้นำโครงสร้างทำนองประโยคที่ 1 มาเป็นโครงสร้างหลักและแปรทางให้ต่างไปจากเดิม แต่ยังคงรักษาเสียงตกหลักในห้องคู่เสียงเดิมไว้ โดยทำนองในวรรคหน้าห้องที่ 1 - 2 ใช้สำนวนแนววิถีเสียงลงจากเสียงโดสูงไปตกเสียงฟาในห้องที่ 2 จากนั้นในห้องที่ 3 - 4 เปลี่ยนเสียง (- - -ดํ) เป็น (- ฟ - ซ) เพื่อให้เดินสำนวนแนววิถีเสียงขึ้นไปสู่เสียงลาในห้องที่ 4 ได้สัมพันธ์กัน และสำหรับทำนองวรรคหลังห้องที่ 5 - 6 มุ่งสำนวนขึ้นไปหาเสียงโดสูงตามเสียงตกหลักจากทำนองเดิมคือ เสียง (- - - ดํ/ - - ดํ ดํ) เป็นเสียง (ซ ฟ - ซ/ - ล - ดํ) ส่วนสำนวนห้องที่ 7 - 8 เป็นการเปลี่ยนกระสวนจาก 2 ห้อง เหลือ 1 ห้องเพลงและเป็นเสียงตกหลักเดิมตามเสียงโครงสร้าง ดังการเทียบทำนองต่อไปนี้



ประโยคที่ 10

ทางเครื่อง

- - - ล	- - ดํ ซ	- - - ล	- - ฟ ซ	- - - ล	- - ซ ดํ	- - - ล	- - ดํ ซ

ทางร้อง

- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- ฟ - ซ	- - - -	- - - ดํ	- - - -	- - ดํ ซ
- - - สัม	- - - มา	- - - อ	- ชี - วร	- - - -	- - - -	- - - -	- - วิธา

ทำนองสารัตถะ

- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 10 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 2 - 3 บทที่ 5 คำว่า “สัมมาอชีวร วิธา” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “สัมมา” แปลว่า ชอบหรือดี คำว่า “อชีวร” มาจากรูปคำของคำว่า “อาชีวร” แต่ “อ” ต้องตัดสระออกตามกฎของฉันทลักษณ์ ทั้งนี้ ยังคงความหมายเดิม และคำว่า “วิธา” แปลว่า อย่างหรือชนิด เมื่อรวมกันจึงหมายถึง การประกอบอาชีพชอบถือเป็นคำสอนหนึ่งแห่งทางสายกลาง โดยปรับจากโครงสร้างทำนองในประโยคที่ 6 และใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลx ดรx) เริ่มจากทำนองวรรคหน้า ใช้รูปแบบทำนองเดียวกันตลอดวรรค ส่วนวรรคหลังเปลี่ยนเสียงตกแต่งจากเดิมห้องที่ 5 - 6 จากสำนวนเดิม (- - - ซ/ - - ลดํ) เป็น (- - - ล/ - - ซดํ) และห้องที่ 7 - 8

จากสำนวนเดิม (- - - ล/ - - ฟซ) เป็น (- - - ล/ - - ด ซ) ทั้งนี้ เป็นการเปลี่ยนไปตามเสียงทำนองต้นราก

ประโยคที่ 11

ทางเครื่อง

ซ ซ ฟ ซ	(- - - -)	ฟ ฟ ซ ฟ	(- - - -)	ฟ ซ ฟ ฟ	(- - - -)	ซ ฟ ซ ซ	(- - - -)

ทางร้อง

- - - -	- ซ ฟ ซ	- - - -	- ฟ ซ ฟ	- - - -	- - ซ ฟ	- - - -	ซ ฟ ซ ซ
- - - -	- อาชีพดี	- - - -	- สุจริต	- - - -	- - พิสิฐ	- - - -	ปฏิปทา

ทำนองสารัตถะ

- - - ซ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 11 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 1 บทที่ 6 คำว่า “อาชีพดีสุจริตพิสิฐ ปฏิปทา” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “พิสิฐ” แปลว่า ประเสริฐหรือวิเศษ ส่วนคำว่า “ปฏิปทา” แปลว่า ทางดำเนิน เมื่อรวมกันจึงหมายถึง การประกอบอาชีพเลี้ยงชีวิตด้วยความซื่อสัตย์สุจริต ถือเป็นทางแห่งความประเสริฐ โดยโครงสร้างทำนองมาจากการขยายเสียงคำร้อง ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรxx) และกำหนดให้เป็นทำนอง ลูกล้อบรรเลงสลับกันระหว่างทางเครื่องซึ่งกำหนดให้เป็นทำนองนำกับคำร้องที่กำหนดให้เป็นทำนองตาม ซึ่งลูกล้อแต่ละสำนวนนั้นเล่นสำนวนซ้ำเสียง เช่น ลูกล้อที่ 1 เริ่มที่เสียงซอลและจบเสียงซอล (ซ ซ ฟ ซ) ส่วนลูกล้อที่ 2 เริ่มเสียงฟาแล้วจบเสียงฟา (ฟ ฟ ซ ฟ) และลูกล้อที่ 3 นั้นมีเสียงตกซ้ำกับลูกล้อที่ 2 แต่ใช้พยางค์เสียงต่างกันเป็นสำนวน (ฟ ซ ฟ ฟ) รวมทั้งลูกล้อที่ 4 ตกเสียงซอลเช่นเดียวกับลูกล้อที่ 1 แต่เปลี่ยนพยางค์เสียงเป็น (ซ ฟ ซ ซ)

ประโยคที่ 12

ทางเครื่อง

- - - ล	- - ด ํ ซ	- - - ล	- - ฟ ซ	- - - ล	- - ซ ด ํ	- - - ล	- - ด ํ ซ

ทางร้อง

- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - ฟ ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - ฟ ซ
- - - มรร	- - - คา	- - - พระ	- - นิพพา	- - - -	- - - -	- - - -	- - จรูญ

ทำนองสารัตถะ

- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ด ํ	- - - ล	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 12 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 2 - 3 บทที่ 6 คำว่า “มรรคาพระนิพพา จรูญ” หมายถึง เป็นทางรุ่งเรืองแห่งพระนิพพาน กล่าวคือ เมื่อนำมารวมความหมายกับสำนวนในวรรคที่ 1 บทที่ 6 จะหมายรวมถึง การประกอบอาชีพสุจริต ละเว้นจากวจีทุจริต 4 กายทุจริต 3 นั้น เป็นองค์มรรคแห่งศีล อันเป็นทางดีงามและนำไปสู่ทางพระนิพพานประการหนึ่ง โดยใช้สำนวนทำนองเดียวกับประโยคที่ 10 ทุกประการเพราะมีทำนองต้นราก ความหมายและเป็นคำประพันธ์ในบาทหลังของบทเช่นเดียวกัน

หมวดสมาธิ

ท่อนที่ 6 เพลงสัมมาวายาโม

แนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองเพลง “สัมมาวายาโม” เป็นสัมมาองค์แรกแห่งหมวดสมาธิ เพื่อกล่าวถึงลักษณะการทำความเพียรชอบ อันเป็นความเพียรพยายามในการดับกิเลส เพื่อการหลุดพ้น ดังนั้น ผู้ที่ต้องการหลุดพ้น ต้องมีความพยายามในการปฏิบัติชอบคือ ศีล สมาธิ ปัญญา อันเป็นทางสายกลางนำไปสู่ความหลุดพ้นทั้งปวง การสร้างสรรค์นี้ ผู้วิจัยได้นำเสียงและรูปแบบจังหวะความสั้นยาวของคำในบทประพันธ์ “สัมมาวายาโม” ตามฉันทลักษณ์ “จิตรปทาฉันท์ 8” จำนวน 5 บท ที่มีรูปแบบโครงสร้างฉันทลักษณ์กำหนดไว้ว่า 1 บทมี 4 บาท ๆ ละ 2 วรรค มี 8 คำ จึงเรียกว่าฉันท์ 8 โดยคำสุดท้ายของวรรคที่ 1 สัมผัสกับคำที่ 3 ของวรรคที่ 2 และคำสุดท้ายของวรรคที่ 2 สัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 3 คำสุดท้ายของวรรคที่ 4 สัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 6 ส่วนคำ

สุดท้ายของวรรคที่ 5 สัมผัสกับคำที่ 3 ของวรรคที่ 6 และคำสุดท้ายของวรรคที่ 6 สัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 7 รวมถึงคำสุดท้ายของวรรคที่ 8 สัมผัสไปยังบทต่อไป ดังแผนภูมิต่อไปนี้

ครุ ลหุ ลหุ ครุ　　ลหุ ลหุ ครุ ครุ
ครุ ลหุ ลหุ ครุ　　ลหุ ลหุ ครุ ครุ
ครุ ลหุ ลหุ ครุ　　ลหุ ลหุ ครุ ครุ
ครุ ลหุ ลหุ ครุ　　ลหุ ลหุ ครุ ครุ

โดยในแต่ละบาทมีการแบ่งจังหวะการอ่านฉันท์คือ จังหวะวรรคหน้าแบ่งจังหวะเป็น 2/2 พยางค์ ส่วนวรรคหลังแบ่งจังหวะเป็น 2/2 พยางค์เช่นเดียวกันดังนี้

ครุ ลหุ / ลหุ ครุ　　ลหุ ลหุ / ครุ ครุ
ครุ ลหุ / ลหุ ครุ　　ลหุ ลหุ / ครุ ครุ
ครุ ลหุ / ลหุ ครุ　　ลหุ ลหุ / ครุ ครุ
ครุ ลหุ / ลหุ ครุ　　ลหุ ลหุ / ครุ ครุ

ขั้นตอนการนำฉันทลักษณ์มาสู่การกำหนดกระสวนทำนองใหม่ ผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอนดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 กำหนดเสียงสารัตถะตามบทประพันธ์ฉันทลักษณ์จิตรปทาฉันท์ 8

ผู้วิจัยนำบทประพันธ์ "สัมมาวายาโม" จำนวน 5 บท มากำหนดเสียงของคำตามวรรณยุกต์สูง-ต่ำ-สั้น-ยาวในแต่ละพยางค์และถอดเป็นทำนองสารัตถะ โดยการกำหนดเสียงโน้ตทำนอง เพื่อแสดงกระสวนและเสียงสูงต่ำของวรรณยุกต์เท่านั้นดังนี้

บทที่ 1

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3	วรรค 4	วรรค 5	วรรค 6	วรรค 7	วรรค 8
คมวิริยา	กมลาสาน	สัมมปธาน	สุจรัสมา	วายมะดี	ปิติสีลา	อาริยพา	ปฏิสัมพันธ์
ซ ล ล ซ	ฟ ล ซ ด์	ล ล ฟ ซ	ฟ ฟ ฟ ซ	ซ ล ล ซ	ฟ ฟ ด์ ซ	ซ ล ล ซ	ฟ ฟ ด์ ซ

บทที่ 2

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3	วรรค 4	วรรค 5	วรรค 6	วรรค 7	วรรค 8
สังวรชั่ว	จิตะกลัวบาป	เลี่ยงคติหยาบ	ธุระคัดสรร	ควรสละโกรธ	ลหุโทษทัณฑ์	อย่าปะทะกัน	สบายหทัย
ดํ ล ซ ฟ	ฟ ฟ ซ ฟ	ฟ ซ ฟ ฟ	ล ล ซ ดํ	ซ ฟ ฟ ฟ	ล ฟ ฟ ซ	ฟ ซ ล ซ	ฟ ซ ซ ซ

บทที่ 3

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3	วรรค 4	วรรค 5	วรรค 6	วรรค 7	วรรค 8
เราจะกระทำ	ชุติล้ำเลิศ	มีหิตะเกิด	ชระสดใส	สิ่งอกุศล	มละพ้นไป	ใช้อตนัย	วิเคราะห์ปธาน
ซ ฟ ซ ซ	ดํ ฟ ดํ ฟ	ซ ฟ ฟ ฟ	ซ ล ฟ ดํ	ฟ ฟ ซ ดํ	ล ล ล ซ	ล ฟ ซ ซ	ล ล ซ ซ

บทที่ 4

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3	วรรค 4	วรรค 5	วรรค 6	วรรค 7	วรรค 8
ฉันทะจะเกิด	สุประเสริฐแท้	เอาสติแก้	จิรกล้าหาญ	ความสุจริต	จะสนิทนาน	มีปณิธาน	วิริยานนท์
ล ล ฟ ฟ	ฟ ซ ฟ ล	ซ ซ ฟ ฟ	ฟ ล ฟ ดํ	ซ ฟ ซ ฟ	ซ ฟ ฟ ซ	ซ ฟ ล ซ	ล ล ซ ซ

บทที่ 5

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3	วรรค 4	วรรค 5	วรรค 6	วรรค 7	วรรค 8
วายะมะราก	ผลิภาคสว่าง	บุญญจะสร้าง	ยศฐาผล	ทักษะขยัน	มิประหวั่นมล	มรรคสุวิมล	คติพากเพียร
ซ ล ล ฟ	ล ฟ ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	ล ฟ ล ดํ	ล ฟ ซ ล	ล ฟ ฟ ซ	ล ฟ ล ซ	ฟ ฟ ฟ ซ

ขั้นตอนที่ 2 ขยายเสียงสารัตถะ

การขยายเสียงสารัตถะจากบทประพันธ์เพื่อกำหนดให้เป็นทำนองต้นรากนั้น ผู้วิจัยทำการขยายทำนองจากความยาวคำประพันธ์ 1 บาท (2 วรรค) เท่ากับทำนองเพลง 1 ประโยค (8 ห้องเพลง) ดังนั้น กลอน 1 บทจะได้ทำนองเพลง 4 ประโยค รวมทั้งสิ้น 20 ประโยค ซึ่งแบ่งออกเป็น 5 บท 5 ช่วงทำนองดังนี้

ช่วงที่ 1

ทำนองขยายบทที่ 1

เสียงสารัตถะบทที่ 1

ซ ล ล ซ	ฟ ล ซ ดํ	ล ล ฟ ซ	ฟ ฟ ฟ ซ	ซ ล ล ซ	ฟ ฟ ดํ ซ	ซ ล ล ซ	ฟ ฟ ดํ ซ

ทำนองขยายบทที่ 1 จำนวน 4 ประโยค

- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ซ	- - - ดํ

- - - ล	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ซ

- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ดํ	- - - ซ

- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ดํ	- - - ซ

ช่วงที่ 2

ทำนองขยายบทที่ 2

เสียงสารัตถะบทที่ 2

ดํ ล ซ ฟ	ฟ ฟ ซ ฟ	ฟ ซ ฟ ฟ	ล ล ซ ดํ	ซ ฟ ฟ ฟ	ล ฟ ฟ ซ	ฟ ซ ล ซ	ฟ ซ ซ ซ

ทำนองขยายบทที่ 2 จำนวน 4 ประโยค

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ

- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ดํ

- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ซ

- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ

ช่วงที่ 3

ทำนองขยายบทที่ 3

เสียงสารัตถะบทที่ 3

ซ ฟ ซ ซ	ดํ ฟ ดํ ฟ	ซ ฟ ฟ ฟ	ซ ล ฟ ดํ	ฟ ฟ ซ ดํ	ล ล ล ซ	ล ฟ ซ ซ	ล ล ซ ซ

ทำนองขยายบทที่ 3 จำนวน 4 ประโยค

- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ฟ	- - - ดํ	- - - ฟ

- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ดํ

- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ล	- - - ล	- - - ซ

- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ

ช่วงที่ 4

ทำนองขยายบทที่ 4

เสียงสารัตถะบทที่ 4

ล ล ฟ ฟ	ฟ ซ ฟ ล	ซ ซ ฟ ฟ	ฟ ล ฟ ดํ	ซ ฟ ซ ฟ	ซ ฟ ฟ ซ	ซ ฟ ล ซ	ล ล ซ ซ

ทำนองขยายบทที่ 4 จำนวน 4 ประโยค

- - - ล	- - - ล	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล

- - - ซ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ดํ

- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ซ

- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ

ช่วงที่ 5

ทำนองขยายบทที่ 5

เสียงสารัตถะบทที่ 5

ซ ล ล ฟ	ล ฟ ซ ฟ	ซ ล ซ ฟ	ล ฟ ล ดํ	ล ฟ ซ ล	ล ฟ ฟ ซ	ล ฟ ล ซ	ฟ ฟ ฟ ซ

ทำนองขยายบทที่ 5 จำนวน 4 ประโยค

- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- - - ฟ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ

- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ล	- - - ดํ

- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ซ

- - - ล	- - - ฟ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ซ

ขั้นตอนที่ 3 การสร้างสรรค์ทำนองและทางร้อง

การสร้างสรรค์ทำนองและทางร้องนี้ ผู้วิจัยทำการอธิบายทั้งในส่วนทำนองและคำร้องออกทีละประโยคต่อไปนี้

ช่วงที่ 1

ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง

- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	ด ร ฟ ซ	(- - - -)	ฟ ซ ล ดํ	(- - - -)

ทางร้อง

- - - -	- - - ร	- - - ฟ	- ล - ซ	- - - -	- ร ฟ ซ	- - - -	ฟ ซ ล ดํ
- - - -	- - - คม	- - - วิ	- ริ - ยา	- - - -	- กมลา	- - - -	(เอื้อน)สาน

ทำนองสารัตถะ

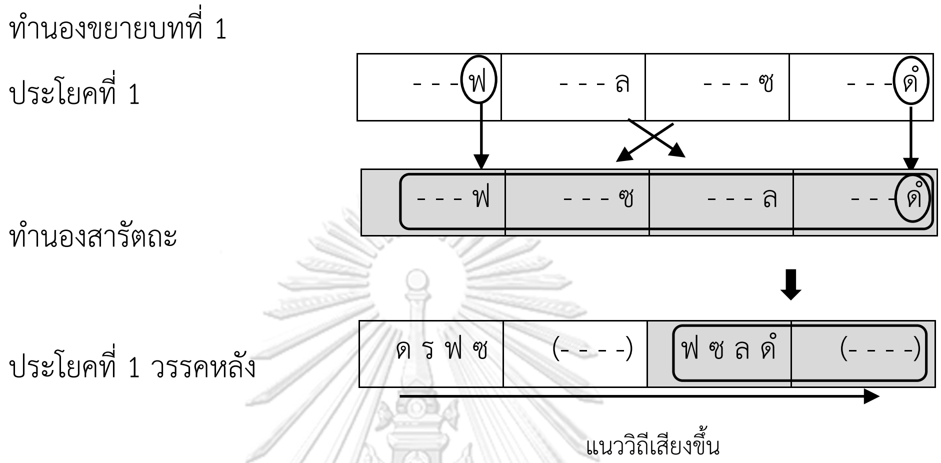
- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 1 เป็นทำนองจากคำประพันธ์บาทที่ 1 ของบทที่ 1 คำว่า “คมวิริยา กมลาสาน” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “คมวิริยา” แปลว่า การมีปัญญาหลักแหลมในความเพียร ส่วนคำว่า “กมลาสาน” กมลา มาจากรูปคำว่า “กมล” แต่กฎของฉันทลักษณ์จึงเปลี่ยนเป็นเสียงยาวเป็น “กมลา” ทั้งนี้ ยังคงความหมายเดิมคือ “ใจ” ดังนั้น “กมลสาน” จึงแปลว่า ผสานจิตใจ รวมความหมายทั้งบาทจึงหมายถึงการมีปัญญาหลักแหลมในความเพียร อันเป็นการผสานหรือการทำงานของจิตใจที่ใช้ควบคุม

โดยการสร้างสำนวนทำนองมาจากเสียงของคำร้องที่กำหนดให้ 1 บาท เท่ากับ 2 วรรคคำกลอน และมีความยาวทำนองเพลงเท่ากับ 1 ประโยคหรือ 8 ห้องเพลง อีกทั้ง จัดวางคำร้องวรรคแรกให้อยู่ในวรรคแรกของทำนอง และคำร้องวรรคที่ 2 ให้อยู่ในวรรคหลังของทำนอง ดังตารางทำนองข้างต้น จากนั้น จึงนำเสียงทำนองขยายบทที่ 1 ประโยคที่ 1 มากำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) และกำหนดเสียงสารัตถะใหม่ตามเสียงตกหลักของวรรคและประโยคคือ ทำนองวรรคหน้าใช้เสียงตกซอลในห้องที่ 4 จากนั้นกำหนดสารัตถะแนววิถีเสียงขึ้น มุ่งไปตกเสียงซอล เริ่มด้วยลูกตกเสียงโดต่ำซึ่งเป็นเสียงสัมพันธ์คู่ที่ 5 ของเสียงซอลแล้วยังเป็นเสียงเริ่มต้นที่ตกเสียงเดียวกับเสียงตกหลักของประโยค ทำให้ประโยคนี้มีสำนวนเริ่มจากเสียงโดต่ำ (ห้องที่ 1) ไปหาเสียงโดสูงตอนท้ายประโยค (ด ➞ ดํ) เปรียบเหมือนการผสานจิตใจที่ถึงแม้ว่าจะมีเสียงหรือสำนวนต่าง ๆ เปลี่ยนแปลงไปที่เกิดขึ้นระหว่างสำนวนจากจุดเริ่มต้นทำนองนั้น แต่ท้ายที่สุดยังสามารถกลับมาสู่แก่นหลักหรือรักษาเสียงหลักของการเริ่มต้นนั่นเอง ดังลักษณะสำนวนวรรคหน้า (- - -ด/ - - - ร/ - - - ฟ/ - - - ซ) ที่กำหนดให้ใช้เป็นสำนวนลูกตกตลอดวรรคดังนี้

ทำนองขยายบทที่ 1	- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- - - ซ (เสียงตกหลัก)
ทำนองสารัตถะ	- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ
			แนววิถีเสียงขึ้น	
ประโยคที่ 1 วรรคหน้า	- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ

ส่วนสำนวนวรรคหลังมีเสียงขยายทำนองเป็นเสียง (ฟ ล ซ ดํ) จากนั้น จึงได้กำหนดทำนองสารัตถะเป็นสำนวนแนววิถีเสียงขึ้นตามเดิม แต่ปรับให้มีการเรียงเสียงเป็น (ฟ ซ ล ดํ) และกำหนดให้เป็นทำนองสารัตถะหลัก รวมทั้งการกำหนดสำนวนวรรคหลังนี้ให้เป็นสำนวนลูกล้อระหว่างทางเครื่องกับทางร้องบรรเลงสลับกันดังนี้



ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง

- - - ดํ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	ดํ ล ซ ฟ	(- - - -)	ด ร ฟ ซ	(- - - -)

ทางร้อง

- - - ดํ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- - - -	ดํ ล ซ ฟ	- - -	- ร ฟ ซ
- - - สัม	- - - ม	- - - ป	- - - ธาน	- - - -	(เอื้อน) สุ	- - - -	- จรัสมา

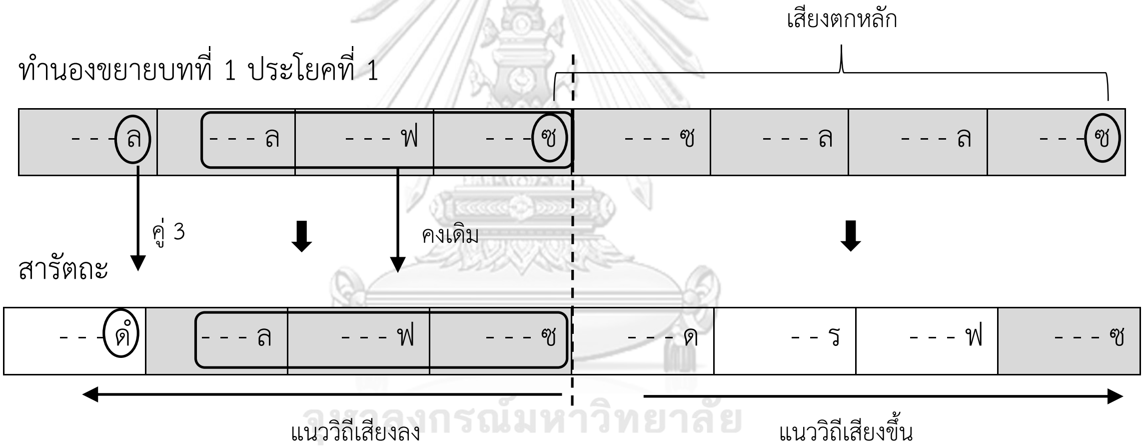
ทำนองสารัตถะ

- - - ดํ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ด	- - ร	- - - ฟ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 2 เป็นทำนองจากคำประพันธ์บาทที่ 2 ของบทที่ 1 คำว่า “สัมมปธาน สุจรัสมา” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “สัมมปธาน” มาจากคำว่า “สัมมัปปธาน” โดยคำว่า “สัมมัป” ก็คือ “สัมมา” แปลว่า ดีหรือชอบ แต่ในวรรคกลอนใช้คำว่า “สัมม” เพื่อให้เป็นไปตามบังคับฉันทลักษณ์ส่วนคำว่า “ปธาน” แปลว่า “เพียร” เมื่อรวมความแล้ว จึงหมายถึง ความเพียรที่พึงกระทำก่อนหรือความเพียรชอบนั่นเอง ส่วนคำว่า “สุจรัสมา” แปลว่า มีความรุ่งเรืองดี เมื่อรวมคำ

แปลทั้งหมดจึงหมายถึงความเพียรชอบอันพึงกระทำเป็นลำดับแรก เป็นสิ่งที่ทำให้เกิดความสว่างรุ่งเรืองในการปฏิบัติไปสู่ทางหลุดพ้น

โดยทำนองประโยคนี้ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) มีทำนองสารัตถะในสำนวนแนววิถีเสียงลงของวรรคหน้าและสำนวนแนววิถีเสียงขึ้นในวรรคหลัง ซึ่งเป็นทำนองสารัตถะที่ปรับจากเสียงตามคำร้อง เช่น ทำนองขยายประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 ทำนองเดิมขึ้นต้นด้วยเสียงลา แต่ปรับให้เป็นเสียงโดสูง ห่างกันเป็นคู่ 3 เพื่อเดินสำนวนลงไปหาเสียงตกซอลท้ายวรรค อันเป็นคู่เสียงสัมพันธ์คู่ที่ 4 เพื่อสื่อความหมายถึงสัมมัปธาน 4 หรือ ปธาน 4 คือ (1) สังวรปธาน (2) ปหานปธาน (3) ภาวนาปธาน และ (4) อนุรักขนาปธาน ส่วนวรรคหลังทำนองขยายยึดเสียงตกซอลท้ายวรรคแล้วกำหนดเสียงสารัตถะเดินสำนวนกลอนจากเสียงโดต่ำไปหาเสียงซอล เพื่อให้มีเสียงตกซอลทั้งสองวรรคเหมือนกันดังนี้



โดยทำนองสร้างสรรค์วรรคหน้าใช้ทำนองตามทำนองสารัตถะที่ปรับจากทำนองขยายแล้วในสำนวนลูกตกพร้อมคำร้อง ส่วนทำนองสร้างสรรค์วรรคหลังใช้สำนวนลูกล้อระหว่างทางเครื่องซึ่งเป็นทำนองนำและทางร้องกำหนดให้เป็นทำนองตาม โดยลูกล้อชุดแรกเป็นสำนวนแนววิถีเสียงลงจากเสียงโดสูงมาหาเสียงฟา (ดํ ล ซ ฟ) ส่วนคำร้องใช้วิธีการเอื้อนตามเสียง 3 เสียงแรกและตกคำในจังหวะตก และลูกล้อชุดถัดมาเป็นสำนวนตามเสียงสารัตถะคือ (ด ร ฟ ซ) พร้อมคำร้อง 3 พยางค์ ทั้งนี้ ทำนองวรรคหลังมีกำหนดสารัตถะให้เสียงขึ้นต้นและลงจบเช่นเดียวกับวรรคหน้า และมุ่งใช้แนวคิด ความหมายแห่งความเพียรชอบ 4 ประการเช่นกัน

ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง

- ร ฟ ซ	- ล ซ ฟ	- ฟ ซ ล	- ดํ ล ซ	- ร ฟ ซ	- ล ซ ฟ	- ฟ ซ ล	- ดํ ล ซ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- ซ - ล	- ล - ซ	- - - -	- ฟ - ฟ	- - - -	- ดํ - ซ
- - - -	- - - -	- วา - ย	- มะ - ดี	- - - -	- ปิ - ติ	- - - -	- สี - ลา

ทำนองสารัตถะ

- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 3 เป็นทำนองจากคำประพันธ์บาทที่ 3 ของบทที่ 1 คำว่า “วายมะดี ปิติสีลา” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “วายะมะ” มาจากคำว่า “วายามะ” แปลว่า ความเพียร แต่ในวรรคกลอนใช้เสียงสั้น “ยะ” เพื่อให้เป็นไปตามบังคับฉันทลักษณ์ แต่ยังคงความหมายเดิม ส่วนคำว่า “สีลา” เขียนแบบคำบาลี ซึ่งเป็นคำเดียวกับคำว่า “ศีล” แปลว่า ศีลหรือความประพฤติที่ดี เมื่อรวมความแล้วจึงหมายถึง ความเพียรที่ดีทำให้เต็มเปี่ยมอิ่มเอมด้วยศีล

โดยการสร้างสรรค์ประโยคนี้เป็นทำนองสลับกับคำร้อง และมีรูปแบบทำนองซ้ำกันระหว่างวรรคหน้าและวรรคหลัง ซึ่งมีทำนองขยายตามเสียงคำร้อง ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) จากนั้นนำมาจัดวางตำแหน่งคำร้องแล้วจึงสร้างสรรค์ทำนอง โดยใช้สำนวน 3 พยางค์ในทุกห้องสลับกันระหว่างสำนวนแนววิถีเสียงขึ้นและแนววิถีเสียงลง ทั้งนี้ เพื่อสื่อถึงการกระทำซ้ำ ๆ อย่างต่อเนื่องอันเป็นความเพียรพยายามในการปฏิบัติจึงจะมุ่งไปสู่ความหลุดพ้น

	→	←	→	←
วรรคหน้า	- ร ฟ ซ	- ล ซ ฟ	- ฟ ซ ล	- ดํ ล ซ
	→	←	→	←
วรรคหลัง	- ร ฟ ซ	- ล ซ ฟ	- ฟ ซ ล	- ดํ ล ซ

ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง

ด ร ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	(ล ฟ ซ ล	ซ ดํ ล ซ)	ด ร ฟ ซ	(ฟ ล ซ ฟ)	ล ฟ ซ ล	(ซ ดํ ล ซ)

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- ซ - ล	- ล - ซ	- - - -	- ฟ - ฟ	- - - -	- ดํ - ซ
- - - -	- - - -	- อา - ริ	- ย - พา	- - - -	- ป - ฏิ	- - - -	- สัม- พันธ์

ทำนองสารัตถะ

- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 4 เป็นทำนองจากคำประพันธ์บาทที่ 4 ของบทที่ 1 คำว่า “อาริยพาปฏิสัมพันธ์” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “อาริยะ” มาจากรูปคำว่า “อริยะ” แปลว่า ความประเสริฐ เจริญ เด่น แต่ในวรรคกลอนใช้ “อ” เสียงสั้น เพื่อให้เป็นไปตามบังคับฉันทลักษณ์ แต่ยังคงความหมายเดิม ดังนั้น คำว่า “อาริยะพา” หมายความว่า นำมาซึ่งความประเสริฐ ความเจริญ ส่วนคำว่า “ปฏิสัมพันธ์” แปลว่า ที่มีความเกี่ยวข้องกัน เชื่อมโยงเนื้อความระหว่างวรรค เมื่อรวมความแล้วจึงหมายถึงความเพียรชอบนั้นจะนำมาซึ่งความประเสริฐและความเจริญรุ่งเรืองในชีวิต

โดยมีรูปแบบทำนองซ้ำกับประโยคที่ 3 ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรsx) ซึ่งเป็นสำนวนลูกต่อและเติมพยางค์เสียงที่ 1 ในแต่ละห้อง บรรเลงสลับกันระหว่างทำนองนำและทำนองตาม เพื่อสื่อและหมายถึงความเพียรพยายามในการปฏิบัติอย่างต่อเนื่องเพื่อไปสู่ความหลุดพ้นดังนี้

ด ร ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	(ล ฟ ซ ล	ซ ดํ ล ซ)	ด ร ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	(ล ฟ ซ ล	ซ ดํ ล ซ)

ช่วงที่ 2

ทำนองในช่วงที่ 2 ใช้รูปแบบสำนวนเดียวกับทำนองช่วงที่ 1 แต่มีการปรับเสียงที่ใช้ตามเสียงสารัตถะที่นำมาขยายทำนองเป็นทำนองต้นรากและสร้างเป็นทำนองสารัตถะเป็นหลัก ดังการอภิปรายในแต่ละประโยคต่อไปนี้

ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	ด ล ซ ฟ	(- - - -)	ด ร ม ฟ	(- - - -)

ทางร้อง

- - - -	- - - ล	- - - ซ	- ซ - ฟ	- - - -	- ฟ - ฟ	- - - -	- ฟ - ฟ
- - - -	- - - สัง	- - - ว	- ร - ชั่ว	- - - -	- จิต - ตะ	- - - -	- กลัว-บาป

ทำนองสารัตถะ

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - -ฟ	- - - ฟ	- - - ฟ

ทำนองประโยคที่ 1 ช่วงที่ 2 เป็นทำนองจากคำประพันธ์บาทที่ 1 ของบทที่ 2 คำว่า “สังวรชั่ว จิตะกลัวบาป” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “สังวร” แปลว่า ระวัง ดังนั้น วรรคแรกจึงหมายถึง ระวังความชั่วที่เกิด ส่วนคำในวรรคหลังคำว่า “จิตะ” มีรูปคำมาจากคำว่า “จิต หรือ จิตตะ” แปลว่า จิตใจ ดวงจิต เมื่อรวมความแล้ว จึงหมายถึง การระวังไม่ให้ความชั่วเกิด รักษาจิตใจไม่ให้กระทำผิด อันเป็นนัยข้อหนึ่งของสัมมาวายามะเรียกว่า “สังวรปธาน” คือการเพียรไม่ให้อกุศลธรรมที่ยังไม่เกิดนั้นเกิดขึ้น (พิชิต ชัยเสรี, 2540: 23) โดยมีโครงสร้างทำนองเดียวกับประโยคที่ 1 ช่วงที่ 1 ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) เริ่มด้วยทำนองวรรคแรกเป็นทำนองตามทำนองต้นราก ลูกตกในแนววิถีเสียงลงและตกเสียงท้ายวรรคที่เสียงฟา ส่วนวรรคหลังเป็นสำนวนลูกล้อบรรเลงสลับกันระหว่างทางเครื่องซึ่งเป็นทำนองนำและทางร้องที่เป็นทำนองตาม สำนวนท้ายวรรคตกเสียงฟาเช่นเดียวกับวรรคหน้า โดยลูกล้อที่ 1 ใช้สำนวนเสียงตามทำนองในวรรคหน้าดังนี้



ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง

- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	ม ฟ ซ ล	(- - - -)	ฟ ซ ล ดํ	(- - - -)

ทางร้อง

- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - -	- ซ - ล	- - - -	- ล - ดํ
- - - เลี่ยง	- - - ค	- - - ติ	- - - หยาบ	- - - -	- ธุ - ระ	- - - -	- คัด - สรร

ทำนองสารัตถะ

- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ล	- - - ล	- - - ดํ	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 2 ช่วงที่ 2 เป็นทำนองจากคำประพันธ์บาทที่ 2 ของบทที่ 2 คำว่า “เลี่ยงคติหยาบ ธุระคัดสรร” แต่ละวรรคมีคำแปลดังนี้ คำว่า “เลี่ยงคติหยาบ” แปลว่า หลีกเลี่ยงทางไม่ดี ส่วนคำว่า “ธุระคัดสรร” แปลว่า เพียรปฏิบัติงานที่พึงกระทำหรือพึงคัดสรร เมื่อรวมคำจึงหมายถึง หลีกเลี่ยงทางไม่ดีงาม และเพียรปฏิบัติทางที่คัดสรรว่าดีแล้ว โดยมีโครงสร้างทำนองเดียวกับประโยคที่ 2 ช่วงที่ 1 เพราะมีแนวคิดและความหมายเดียวกัน ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) เริ่มด้วยทำนองวรรคแรกเป็นทำนองตามทำนองสารัตถะมีลูกตกในแนววิถีเสียงขึ้นและตกเสียงท้ายวรรคที่เสียงฟา ส่วนวรรคหลังเป็นสำนวนลูกล้อบรรเลงสลับกันระหว่างทางเครื่อง ซึ่งเป็นทำนองนำและทางร้องที่เป็นทำนองตาม สำนวนท้ายวรรคตกเสียงโดสูง โดยเป็นสำนวนแนววิถีเสียงขึ้นตลอดประโยค

ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง

- ซ ล ดํ	- ล ซ ฟ	- ล ซ ฟ	- ฟ ฟ ฟ	- ซ ล ดํ	- ล ซ ฟ	- ล ซ ฟ	- ซ ซ ซ

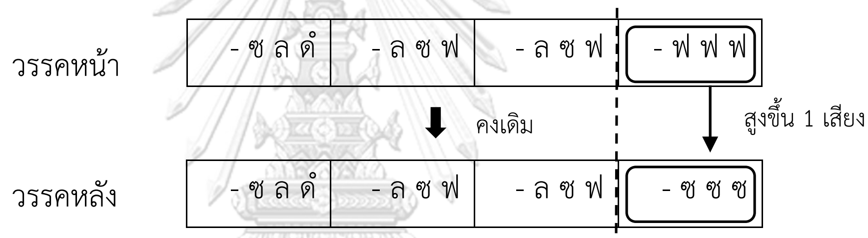
ทางร้อง

- - - -	- - - -	- ซ - ฟ	- ฟ - ฟ	- - - -	- ล - ฟ	- - - -	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- ควร - ส	- ละ- โกรธ	- - - -	- ล - หุ	- - - -	-โทษ-ทัณฑ์

ทำนองสารัตถะ

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ดํ	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 3 ช่วงที่ 2 เป็นทำนองจากคำประพันธ์บาทที่ 3 ของบทที่ 2 คำว่า "ควรสละโกรธ ลหุโทษทัณฑ์" หมายถึง ควรละความชั่วที่เกิดขึ้นแล้ว ความผิดหรือผลเสียจะลดลง อันเป็นนัยข้อสองของสัมมาวายามะเรียกว่า "ปหานปธาน" คือ การเพียรละความชั่วที่เกิดขึ้นแล้ว (พิชิต ชัยเสรี, 2540: 23) โดยมีโครงสร้างทำนองเดียวกับประโยคที่ 3 ช่วงที่ 1 เนื่องด้วยมีแนวคิดและความหมายเดียวกัน ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) เริ่มด้วยทำนองวรรคแรกเป็นทำนองต้นรากมีลูกตกท้ายวรรคเสียงฟา ส่วนวรรคหลังเป็นสำนวนซ้ำกับวรรคหน้า แต่เปลี่ยนเสียงตกท้ายวรรคเป็นเสียงซอลตามเสียงทำนองต้นรากดังนี้



ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง

ดํ ซ ล ดํ	รํ ดํ ล ซ	(ดํ ซ ล ดํ	รํ ดํ ล ซ)	ดํ ซ ล ดํ	(รํ ดํ ล ซ)	ดํ ซ ล ดํ	(รํ ดํ ล ซ)

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- ซ - ล	- ดํ - ซ	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- อย่า - ปะ	- ทะ- กัน	- - - -	- ส - บาย	- - - -	- ห - ทัย

ทำนองสารัตถะ

- - - ดํ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 4 ช่วงที่ 2 เป็นทำนองจากคำประพันธ์บาทที่ 4 ของบทที่ 2 คำว่า "อย่าปะทะกัน สบายหทัย" เป็นเนื้อความที่เชื่อมโยงกับประโยคที่ 3 หมายถึง การละความชั่วที่เกิดขึ้นนอกจากผลที่ตามมาจะเกิดผลเสียน้อยลงแล้ว หากต่างฝ่ายไม่กระทบกันก็จะเกิดผลดีต่อจิตใจตามมา

โดยมีสำนวนทำนองลักษณะเดียวกับประโยคที่ 4 ช่วงที่ 1 แต่ใช้เป็นสำนวนลูกล้อจำนวน 2 ชุด และอยู่ในกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ดังนี้

ดํ ซ ล ดํ	รํ ดํ ล ซ	(ดํ ซ ล ดํ	รํ ดํ ล ซ)	ดํ ซ ล ดํ	รํ ดํ ล ซ	(ดํ ซ ล ดํ	รํ ดํ ล ซ)

ชุดที่ 1 ชุดที่ 2

ช่วงที่ 3

ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง

- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	ล ดํ ล ฟ	(- - - -)	ล ดํ ล ฟ	(- - - -)

ทางร้อง

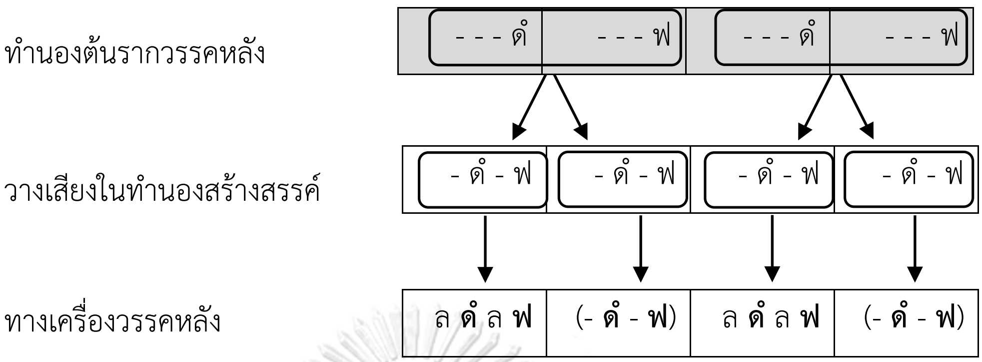
- - - -	- - - ร	- - - ฟ	- ฟ - ซ	- - - -	- ดํ - ฟ	- - - -	- ดํ - ฟ
- - - -	- - - เรา	- - - จะ	- กระ - ทำ	- - - -	- ชุ - ติ	- - - -	- ล้ำ - เลิศ

ทำนองสารัตถะ

- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ฟ

ทำนองประโยคที่ 1 ช่วงที่ 3 เป็นทำนองจากคำประพันธ์บาทที่ 1 ของบทที่ 3 คำว่า “เราจะกระทำ ชุติล้ำเลิศ” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “ชุติ” แปลว่า รุ่งเรือง สว่างไสว ดังนั้น จึงหมายถึง การเพียรชอบเป็นการปฏิบัติผ่องใส รุ่งเรือง หรือการเพียรทำความดีให้เกิดขึ้นนั้นเรียกว่า “ภาวนาปธาน” คือการเพียรปฏิบัติทาน ศีล ภาวนาให้เกิดขึ้น (พิชิต ชัยเสรี, 2540: 23) โดยมีโครงสร้างทำนองเดียวกับประโยคที่ 1 ของแต่ละช่วง ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) เริ่มด้วยทำนองวรรคแรกเป็นทำนองตามทำนองต้นราก มีลูกตกในแนววิถีเสียงขึ้นและตกเสียงท้ายวรรคที่เสียงซอล เป็นสำนวนเดียวกับวรรคหน้าประโยคที่ 1 ช่วงที่ 1 ส่วนวรรคหลังเป็นสำนวนลูกล้อบรรเลงสลับกันระหว่างทางเครื่องซึ่งเป็นทำนองนำและทางร้องเป็นทำนองตาม สำนวนท้ายวรรคตกเสียงฟา โดยมีทำนองต้นรากคือเสียงโดสูงและเสียงฟา ดังนั้น จึงกำหนดทำนองวรรคหลังให้มีเสียงโดสูงและเสียงฟาสลับกันจำนวน 4 ห้อง และใช้เสียงลามาตกแต่งทำนองระหว่างพยางค์เสียงโดกับเสียงฟา โดยเสียงลาดังกล่าวมีความห่างเสียงเป็นคู่ที่ 3 ของเสียงโดสูง (คู่เสียงบน) รวมทั้งยังเป็นเสียงคู่ 3 ของ

เสียงฟา (คู่เสียงล่าง) อีกด้วย ทั้งนี้เพื่อสื่อนัยถึงภาวนาปธาน ที่เป็นสัมมัปธานข้อที่ 3 รวมทั้ง ประโยคนี้เป็นประโยคที่ 1 ของทำนองช่วงที่ 3 ดังการเทียบทำนองต่อไปนี้



ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	ดํ ซ ฟ ล	(- - - -)	ฟ ล ซ ดํ	(- - - -)

ทางร้อง

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - -	(- ซ- ล)	- - - -	(- ฟ - ดํ)
- - - มี	- - - หิ	- - - ตะ	- - - เถิด	- - - -	- ช - ระ	- - - -	- สด - ใส

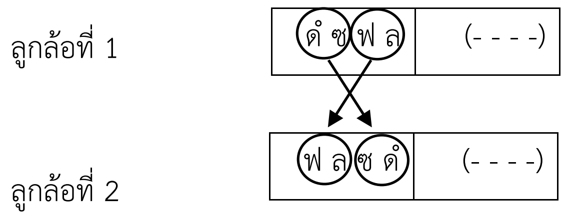
ทำนองสารัตถะ

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ล	- - - ดํ	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 2 ช่วงที่ 3 เป็นทำนองจากคำประพันธ์บาทที่ 2 ของบทที่ 3 คำว่า “มีหิตะเถิด ชระสดใส” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “หิตะ” แปลว่า ความเกื้อกูล ประโยชน์ ดังนั้น จึงหมายถึงจงมีความเอื้อเฟื้อเกื้อกูลประโยชน์ต่อกัน ส่วนคำว่า “ชระ” แปลว่า สะอาด บริสุทธิ์ เมื่อรวมความจึงหมายถึงจงมีความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ประโยชน์ต่อกันก็จะมีแต่บริสุทธิ์สดใส ซึ่งก็คือ การเพียรรักษาความดีที่เกิดขึ้นแล้วให้คงอยู่และเพิ่มพูนให้ยิ่ง ๆ ขึ้นไปที่เรียกว่า “อนุรักขนาปธาน” (พิชิต ชัยเสรี, 2540: 23)

ทำนองนี้มีโครงสร้างทำนองเดียวกับประโยคที่ 2 ของแต่ละช่วง ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลx ดรx) เริ่มด้วยทำนองวรรคแรกเป็นทำนองตามทำนองสารัตถะ มีลูกตกในแนววิถีเสียงลงและตกเสียงท้ายวรรคที่เสียงฟา เป็นสำนวนเดียวกับวรรคหน้าประโยคที่ 2 ช่วงที่ 1 ส่วนวรรคหลังยังคงเป็น

สำนวนลูกล้อบรรเลงสลับกันระหว่างทางเครื่องที่เป็นทำนองนำและทางร้องเป็นทำนองตาม โดยมีสำนวนลูกล้อใช้เสียงพยางค์เดียวกันแต่เสียงสลับกันระหว่างลูกล้อชุดที่ 1 และชุดที่ 2 ดังนี้



ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง

- ล ดํ ฟ	- ล ดํ ซ	- ล ดํ ฟ	- ล ดํ ล	- ล ดํ ฟ	- ล ดํ ล	- ล ดํ ฟ	- ล ดํ ซ

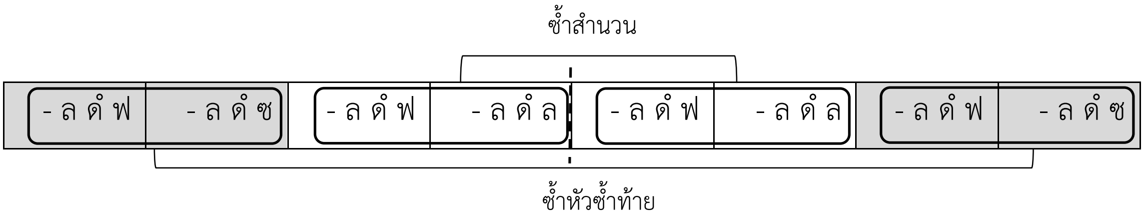
ทางร้อง

- - - -	- - - -	- ล - ฟ	- ล - ดํ	- - - -	- ล - ล	- - - -	- ดํ - ซ
- - - -	- - - -	- สิ่ง - อ	- กุ - ศล	- - - -	- ม - ละ	- - - -	- พ้น - ไป

ทำนองสารัตถะ

- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 3 ช่วงที่ 3 เป็นทำนองจากคำประพันธ์บาทที่ 3 ของบทที่ 3 คำว่า "สิ่งอกุศล มละพ้นไป" หมายถึง การละสิ่งไม่ดี ไม่เป็นมงคล ด้วยการมีสัมมาวายามะในการเพียรพยายามและกระตุ้นจิตให้เกิดความมุ่งมั่นในการเพียรพยายาม 4 ประการดังที่กล่าวไปแล้วในประโยคที่ 2 โดยมีโครงสร้างทำนองเดียวกับประโยคที่ 3 ของแต่ละช่วง ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดsx) แต่ใช้เสียงตามคำร้องที่ขยายสำนวนแล้ว ซึ่งทำนองมีลักษณะซ้ำหัวซ้ำท้าย เปลี่ยนกลางดังนี้



ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง

ดํ ล ดํ ฟ	ดํ ล ดํ ซ	(ดํ ล ดํ ฟ	ดํ ล ดํ ซ)	ดํ ล ดํ ฟ	(ดํ ล ดํ ซ)	ดํ ล ดํ ฟ	(ดํ ล ดํ ซ)

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- ล - ฟ	- ซ - ซ	- - - -	- ล - ล	- - - -	- ซ - ซ
- - - -	- - - -	- ใช้ - อัต	- ต - นัย	- - - -	- วิ-เคราะห์	- - - -	- ป - ธาน

ทำนองสารัตถะ

- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 4 ช่วงที่ 3 เป็นทำนองจากคำประพันธ์บาทที่ 4 ของบทที่ 3 คำว่า “ใช้อตนัย วิเคราะห์ปธาน” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “อต” มีรูปคำมาจากคำว่า “อัต- หรืออัตตะ” แปลว่า ตัวตน ตน ส่วนคำว่า “ปธาน” แปลว่า เพียร เมื่อรวมความจึงหมายถึง การใช้หลักการแสดงความรู้ ความคิดเห็นวิเคราะห์สิ่งที่ควรกระทำก่อนหรือเรียกว่าความเพียร อันประกอบด้วย 4 ประการคือ สังวรปธาน ปหานปธาน ภาวนาปธานและอารักขนาปธาน โดยใช้ทำนองเก็บ 4 พยางค์ ด้วยการตกแต่งด้วยเสียงโดสูง ตามโครงสร้างเสียงคำร้องและรูปแบบทำนองจากประโยคที่ 3 ด้วยการบรรเลงสลับกันระหว่างทำนองนำและทำนองตาม และกำหนดให้เป็นสำนวนลูกล้อ 2 ชุด พร้อมทั้งใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx)

ช่วงที่ 4

ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง

- - - รํ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ฟ	ด ฟ ล ซ	(- - - -)	ด ฟ ซ ล	(- - - -)

ทางร้อง

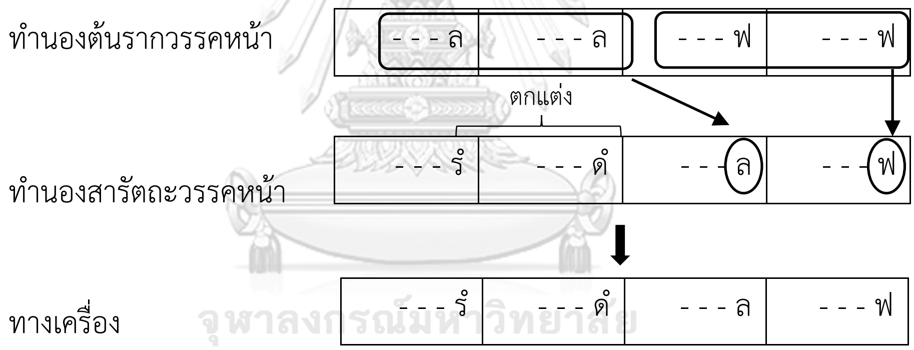
- - - -	- - - ดํ	- - - ล	- ฟ - ฟ	- - - -	- ฟ ล ซ	- - - -	ด ฟ ซ ล
- - - -	- - - ฉัน	- - - ทะ	- จะ - เกิด	- - - -	- สุประสริฐ	- - - -	(เอื้อน) แท้

ทำนองสารัตถะ

- - - รํ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ล	- - - ล

ทำนองประโยคที่ 1 ช่วงที่ 4 เป็นทำนองจากคำประพันธ์บาทที่ 1 ของบทที่ 4 คำว่า “ฉันทะจะเกิด สุประเสริฐแท้” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “ฉันทะ” แปลว่า ความพอใจ ความยินดี ดังนั้น จึงหมายถึงการเพียรชอบหรือสัมมาวายามะที่พุทธองค์ทรงตรัสสอนนั้น เป็นการสร้างฉันทะ ความพยายาม การระดมความเพียรและการกระตุ้นจิตให้เกิดความมุ่งมั่น ซึ่งเป็นสิ่งที่ดีที่สุด วิเศษที่สุด

โดยมีโครงสร้างทำนองเดียวกับประโยคที่ 1 ของแต่ละช่วง ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) เริ่มด้วยทำนองวรรคแรกเป็นทำนองตามทำนองต้นรากคือมีเสียงลาและเสียงฟาเป็นหลัก จากนั้นสร้างทำนองสารัตถะให้ตกลงที่เสียงฟา จึงใช้เสียงเรสูงมุ่งไปหาเสียงฟาท้ายวรรคดังนี้



ส่วนวรรคหลังเป็นสำนวนลูกล้อบรรเลงสลับกันระหว่างทางเครื่องซึ่งเป็นทำนองนำและทางร้องเป็นทำนองตาม สำนวนท้ายวรรคตกเสียงลา โดยมีทำนองต้นรากคือเสียง (- - - ฟ/- - - ซ/- - - ฟ/- - - ล) ดังนั้น จึงกำหนดให้ทำนองลูกล้อที่ 1 ลงเสียงฟาและเสียงซอล ส่วนลูกล้อที่ 2 ลงเสียงฟาและเสียงลาดังนี้

ทำนองต้นรากวรรคหลัง	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล
ทำนองสารัตถะวรรคหลัง	- - - ซ	- - - ซ	- - - ล	- - - ล
ทางเครื่องวรรคหลัง	ด **ฟ** ล **ซ**	(ด **ฟ** ล **ซ**)	ด **ฟ** ซ **ล**	(ด **ฟ** ซ **ล**)

ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง

- - - ด	- - - ซ	- - - ด	- - - ฟ	ด ฟ ซ ล	(- - - -)	ฟ ซ ล ดํ	(- - - -)

ทางร้อง

- - - -	- - - ซ	- - ด ด	- - - ฟ	- - - -	- ฟ - ล	- - - -	- ล - ดํ
- - - -	- - - เอา	- - สติ	- - - แก้	- - - -	- จิ - ร	- - - -	-กล้า-หาญ

ทำนองสารัตถะ

- - - ด	- - - ซ	- - - ด	- - - ฟ	- - - ล	- - - ล	- - - ดํ	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 2 ช่วงที่ 4 เป็นทำนองจากคำประพันธ์บาทที่ 2 ของบทที่ 4 คำว่า “เอาสติแก้ จิรกล้าหาญ” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “จิร” แปลว่า นาน กาลนาน เป็นเวลาช้านาน ดังนั้น จึงหมายถึง หากใช้สติในการพิจารณาแก้ไข จะมีความกล้าหาญชาญชัยไปกาลนาน กล่าวคือ การระมัดระวังการกระทำความชั่ว จึงต้องระวังกันมากเป็นพิเศษ เพราะเป็นเรื่องละเอียดอ่อน ต้องดำเนินไปด้วยความมีสติทุกย่างก้าว เพราะความประมาทเพียงนิดเดียวก็สามารถนำภัยมาสู่ตัวเราเองได้

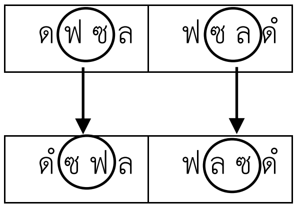
โดยมีโครงสร้างทำนองเดียวกับประโยคที่ 2 ของแต่ละช่วง ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) เริ่มด้วยทำนองวรรคแรกเป็นทำนองตามทำนองต้นรากคือเสียงซอลและเสียงฟา ในสำนวนแนววิถีเสียงขึ้น ส่วนวรรคหลังยังคงเป็นสำนวนลูกล้อบรรเลงสลับกันระหว่างทางเครื่องซึ่งเป็นทำนองนำและทางร้องเป็นทำนองตาม สำนวนท้ายวรรคตกเสียงโดสูง โดยมีสำนวนลูกล้อใช้เสียงเดียวกันกับประโยค

ที่ 2 ช่วงที่ 3 แต่สลับพยางค์เสียงกัน นอกจากนี้ลูกล้อชุดที่ 1 และชุดที่ 2 ในประโยคยังสลับพยางค์เสียงระหว่างกันดังนี้

การเทียบสำนวน

ประโยคที่ 2 ช่วงที่ 4

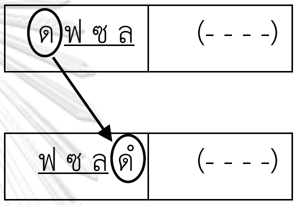
ประโยคที่ 2 ช่วงที่ 3



การเทียบสำนวน

ลูกล้อที่ 1

ลูกล้อที่ 2



ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง

- ซ ล ดํ	- ล ซ ฟ	- ล ซ ฟ	- ฟ ฟ ฟ	- ซ ล ดํ	- ล ซ ฟ	- ล ซ ฟ	- ซ ซ ซ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- ซ - ฟ	- ฟ - ฟ	- - - -	- ล ซ ฟ	- - - -	- ซ ซ ซ
- - - -	- - - -	- ความ - สุ	- จ - ริต	- - - -	- จะสนิท	- - - -	-(เอื้อน)นาน

ทำนองสารัตถะ

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ดํ	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 3 ช่วงที่ 4 เป็นทำนองจากคำประพันธ์บาทที่ 3 ของบทที่ 4 คำว่า “ความสุจริต จะสนิทนาน” หมายถึง ความซื่อสัตย์ทางกายวาจาใจ จะคงอยู่ไปตลอดกาล กล่าวคือ ความเพียรชอบนั้นเกิดขึ้นหรือมีขึ้นด้วยกายกรรม วจีกรรม มโนกรรมในการห้ามอกุศลธรรมไม่ให้เกิดขึ้น โดยมีโครงสร้างทำนอง แนวคิดและความหมายเดียวกับประโยคที่ 3 ช่วงที่ 2 ทุกประการ

ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง

ดํ ซ ล ดํ	รํ ดํ ล ซ	(ดํ ซ ล ดํ	รํ ดํ ล ซ)	ดํ ซ ล ดํ	รํ ดํ ล ซ	(ดํ ซ ล ดํ	รํ ดํ ล ซ)

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- ซ - ล	- ดํ - ซ	- - - -	- ซ - ซ	- - - -	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- มี - ป	- ณิ - ธาน	- - - -	- วิ - ริ	- - - -	-ยา - นนท์

ทำนองสารัตถะ

- - - ดํ	- - - ล	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ดํ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 4 ช่วงที่ 4 เป็นทำนองจากคำประพันธ์บาทที่ 4 ของบทที่ 4 คำว่า “มีปณิธาน วิริยานนท์” หมายถึง มีความมุ่งมั่นกระทำความเพียรด้วยความยินดี โดยมีโครงสร้างทำนอง แนวคิด ความหมายเดียวกับประโยคที่ 4 ช่วงที่ 2 ทุกประการ

ช่วงที่ 5

ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง

- - - ดํ	- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ	ซ ล ซ ฟ	(- - - -)	ดํ ซ ล ฟ	(- - - -)

ทางร้อง

- - - -	- - - ซ	- - - ล	- ล - ฟ	- - - -	- ล - ฟ	- - - -	- ซ - ฟ
- - - -	- - - วา	- - - ยะ	- มะ - ราก	- - - -	- ผลิ- ภาค	- - - -	- ส - ว่าง

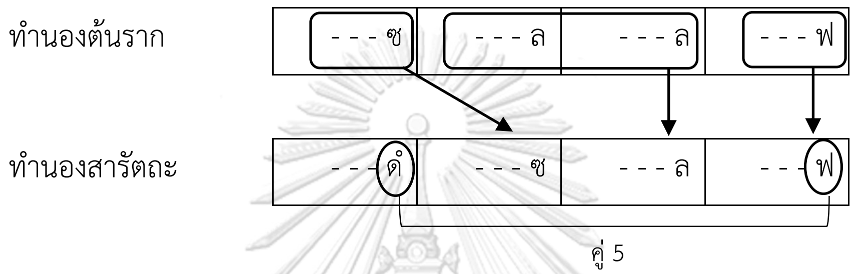
ทำนองสารัตถะ

- - - ดํ	- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ฟ

ทำนองประโยคที่ 1 ช่วงที่ 5 เป็นทำนองจากคำประพันธ์บาทที่ 1 ของบทที่ 5 คำว่า “วายะมะราก ผลิภาคสว่าง” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “วายะมะ” มีรูปคำจากคำว่า “วายามะ” แต่ใช้ “ยะ” เสียงสั้นตามบังคับฉันทลักษณ์ แปลว่า ความเพียร ส่วนคำว่า “ราก” แปลว่า หลักสำคัญอันเป็นพื้นฐานรองรับและคำว่า “ผลิ” แปลว่า ส่วนที่เริ่มแตกดอกออกใบ รวมทั้งคำว่า “ภาค” แปลว่า

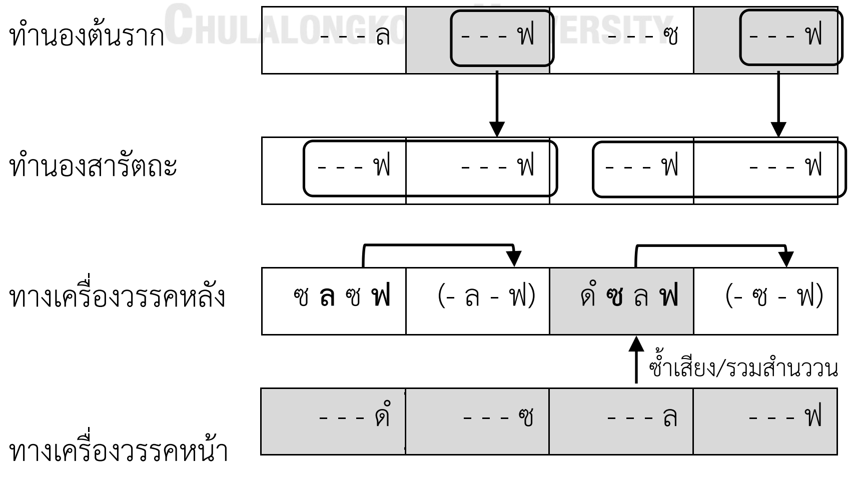
ส่วน ดังนั้น เมื่อรวมกันจึงหมายถึง ความเพียรเป็นหลักสำคัญพื้นฐาน ที่จะทำให้ขยายส่วนความรู้แจ้งแห่งปัญญา

โดยมีโครงสร้างทำนองเดียวกับประโยคที่ 1 ของแต่ละช่วง ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) เริ่มด้วยทำนองวรรคแรกเป็นทำนองตามทำนองต้นรากคือเสียงซอล เสียงลาและเสียงฟา และเติมเสียงต้นในห้องที่ 1 เป็นเสียงโดสูง เพื่อดำเนินสำนวนกลอนลงมาตกเสียงฟาในห้องที่ 4 ซึ่งเป็นเสียงสัมพันธ์คู่ที่ 5 ในสำนวนแนววิถีเสียงลงดังนี้



ส่วนวรรคหลังเป็นสำนวนลูกล้อบรรเลงสลับกันระหว่างทางเครื่องซึ่งเป็นทำนองนำและทางร้องเป็นทำนองตาม สำนวนท้ายวรรคตกเสียงฟา โดยมีเสียงจากทำนองต้นรากคือเสียง (- - - ล/- - - ฟ/- - - ซ/- - - ฟ) ดังนั้น จึงกำหนดให้ทำนองลูกล้อที่ 1 ตกเสียงฟา ส่วนลูกล้อที่ 2 ตกเสียงฟาซึ่งเหมือนกับเสียงสารัตถะของวรรคหน้าทั้ง 4 เสียงดังนี้

วิธีการสร้างสรรค์



ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง

- ด - ซ	- ดํ - ล	- ด - ซ	- ดํ - ฟ	ล ดํ ล ฟ	(- - - -)	ล ฟ ล ดํ	(- - - -)

ทางร้อง

- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - -	- ล - ฟ	- - - -	- ล - ดํ
- - - บุญ	- - - ญ	- - - จะ	- - - สร้าง	- - - -	- ย - ศ	- - - -	- ฐา - ผล

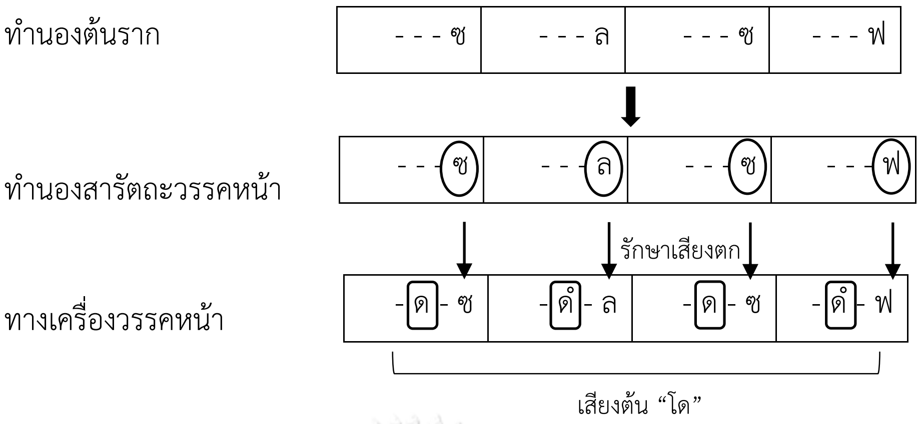
ทำนองสารัตถะ

- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ดํ	- - - ดํ

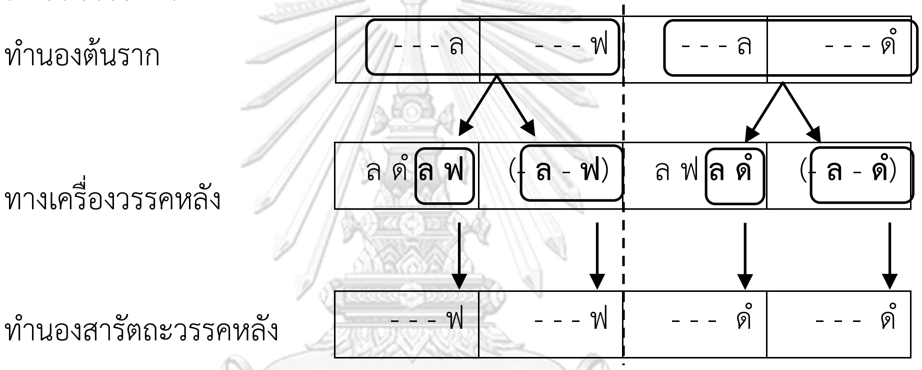
ทำนองประโยคที่ 2 ช่วงที่ 5 เป็นทำนองจากคำประพันธ์บาทที่ 2 ของบทที่ 5 คำว่า “บุญญ จะสร้าง ยศฐาผล” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “ยศฐา (ออกเสียงว่า “ยะสะฐา”)” แปลว่า ความยกย่องนับถือหรือแสดงฐานะ ดังนั้น เมื่อรวมกันจึงหมายถึง การกระทำคุณงามความดีส่งผลให้ได้รับความยกย่องนับถือ

โดยมีโครงสร้างทำนองเดียวกับประโยคที่ 2 ของแต่ละช่วง แต่เปลี่ยนเสียงตามคำร้อง ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) เริ่มด้วยทำนองวรรคแรกเป็นทำนองตามทำนองต้นรากคือเสียงซอล เสียงลาและเสียงฟา และใส่เสียงต้นเสียงโดต่ำและเสียงโดสูง สลับกับเสียงตกตามทำนองต้นรากในแต่ละห้อง ส่วนวรรคหลังเสียงทำนองต้นรากคือ (- - - ล/- - - ฟ/- - - ล/- - - ดํ) นำมาเป็นสำนวนลูกล้อ โดยล้อชุดที่ 1 ใช้เสียง (ลดํลฟ) เพื่อให้ทำนองตกลงที่เสียงฟาอันเป็นเสียงตกหลักของห้องที่ 6 และลูกล้อชุดที่ 2 ใช้เสียง (ลฟลดํ) ซึ่งใช้เสียงสลับพยางค์เสียงจากล้อชุดที่ 1 และตกเสียงหลักท้ายวรรคที่เสียงโดสูงตามโครงสร้างเสียงจากทำนองต้นรากของวรรคดังนี้

สำนวนวรรคหน้า



สำนวนวรรคหลัง



ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง

- ซ ล ดํ	- ดํ ล ซ	- ล ซ ฟ	- ฟ ซ ล	- ดํ ล ซ	- ล ซ ฟ	- ฟ ซ ล	- ดํ ล ซ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- ล - ฟ	- ซ - ล	- - - -	- ล ซ ฟ	- - - -	- ดํ ล ซ
- - - -	- - - -	- ทัก - ษะ	- ข - ยัน	- - - -	-มิประหวั่น	- - - -	-(เอื้อน) มล

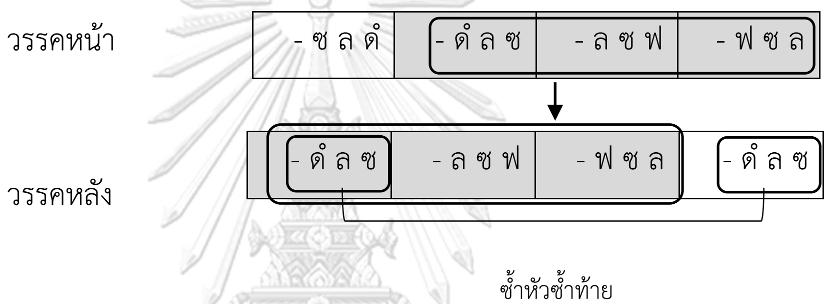
ทำนองสารัตถะ

- - - ดํ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 3 ช่วงที่ 5 เป็นทำนองจากคำประพันธ์บาทที่ 3 ของบทที่ 5 คำว่า “ทักษะขยัน มิประหวั่นมล” คำว่า “มล” แปลว่า ความมัวหมอง เนื้อความทั้ง 2 วรรค หมายถึง หาก

มีความเพียรพยายามอย่างเชี่ยวชาญ ก็ไม่ต้องกังวลถึงความมัวหมองใด ๆ จะเกิดขึ้น เพราะเป็นความเพียรที่พึงตั้งขึ้นไว้เบื้องหน้า พึงกระทำก่อน เพราะเป็นความเพียรในการละความชั่ว เพียรระวังความชั่ว เพียรกระทำความดีและเพียรรักษาความดี

โดยมีโครงสร้างทำนองเดียวกับประโยคที่ 3 ของทุกช่วง ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) แต่เปลี่ยนเสียงตามเสียงตกคำร้องในลักษณะสำนวน 3 พยางค์ เริ่มจากวรรคหน้าห้องที่ 1 (- ซ ล ดํ) ห้องที่ 2 (- ดํ ล ซ) ซึ่งเป็นสำนวนย้อนเสียงเดียวกัน ส่วนทำนองในห้องที่ 3 - 4 สร้างจากทำนองต้นรากตามเสียงคำร้อง (- ล - ฟ/- ซ - ล) จึงเป็น (- ล ซ ฟ/ - ฟ ซ ล) ส่วนวรรคหลังใช้สำนวนซ้ำกับวรรคหน้า โดยนำสำนวนห้องที่ 2 - 4 มาซ้ำดังนี้



ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง

ดํ ซ ล ดํ	ซ ดํ ล ซ	ฟ ล ซ ฟ	ล ฟ ซ ล	ซ ดํ ล ซ	ฟ ล ซ ฟ	ล ฟ ซ ล	ซ ดํ ล ซ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- ล - ฟ	- ล - ซ	- - - -	- ซ - ฟ	- - - -	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- มรรค - สุ	- วิ - มล	- - - -	- ค - ติ	- - - -	-พาก-เพียร

ทำนองสารัตถะ

- - - ดํ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 4 ช่วงที่ 5 เป็นทำนองจากคำประพันธ์บาทที่ 4 ของบทที่ 5 คำว่า “มรรคสุวิมลคติพากเพียร” มีความหมายดังนี้ คำว่า “สุวิมล” แปลว่า กระจ่างหรือบริสุทธิ์แท้ เนื้อความตลอดบาทจึงหมายถึง คติความพากเพียรหรือความเพียรชอบเป็นทางแห่งความกระจ่างบริสุทธิ์ อันเป็นความพยายามในการดับกิเลสด้วยการศึกษาอริยสัจสี่และฝึกปฏิบัติตามมรรคมีองค์แปดได้อย่าง

ถูกต้อง ครบถ้วนและต่อเนื่องนั่นเอง โดยมีโครงสร้างทำนองเดียวกับประโยคที่ 3 ทุกประการ ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) แต่ทำเป็นสำนวนเก็บให้มีเสียง 4 พยางค์ใน 1 ห้อง ด้วยการนำเสียงตกมาเป็นเสียงต้น ดังนั้น ทำนองในแต่ละห้องจะมีเสียงต้นและเสียงท้ายซ้ำกันดังนี้

ดํ ซ ล **ดํ**	**ซ** ดํ ล **ซ**	**ฟ** ล ซ **ฟ**	**ล** ฟ ซ **ล**	**ซ** ดํ ล **ซ**	**ฟ** ล ซ **ฟ**	**ล** ฟ ซ **ล**	**ซ** ดํ ล **ซ**
ดํ	ซ	ฟ	ล	ซ	ฟ	ล	ซ

ท่อนที่ 7 เพลงสัมมาสติ

แนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองเพลง “สัมมาสติ” เป็นสัมมาองค์ที่สองแห่งหมวดสมาธิ เพื่อกล่าวถึงการมีสติกำหนดรู้สภาวะที่เกิดขึ้นจริงในขณะปัจจุบัน โดย “สติ” นั้น หมายถึงความระลึกได้ ความรู้สึกตัวก่อนที่จะทำ พูดและคิด อันเป็นเครื่องห้ามมิให้เกิดการกระทำที่ผิดพลาดเสียหายหรือหมายถึงการพิจารณากาย เวทนา จิต ธรรม เพื่อให้มีความรู้ ฉะนั้น “สติ” จึงเป็นการเตรียมตัวให้รู้ก่อนว่าจะลงมือทำสิ่งใดต่อไป

การสร้างสรรค์นี้ ผู้วิจัยได้นำเสียงและรูปแบบจังหวะความสั้นยาวของคำในบทประพันธ์ “สัมมาสติ” ตามฉันทลักษณ์ “ประภัททกฉันท์ 15” จำนวน 6 บท ที่มีรูปแบบโครงสร้างฉันทลักษณ์กำหนดไว้ว่า 1 บทมี 3 วรรค แบ่งออกเป็น วรรคที่ 1 มี 7 คำ วรรคที่ 2 มี 4 คำ และวรรคที่ 3 มี 4 คำ รวมทั้งสิ้น 15 คำจึงเรียกว่าฉันท์ 15 โดยคำสุดท้ายของวรรคที่ 1 สัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 2 และคำสุดท้ายของวรรคที่ 3 สัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 1 ในบทถัดไป ดังแผนภูมิต่อไปนี้

ลหุ ลหุ ลหุ ลหุ ครุ ลหุ ครุ   ลหุ ลหุ ลหุ ครุ
ลหุ ครุ ลหุ ครุ
ลหุ ลหุ ลหุ ลหุ ครุ ลหุ ครุ   ลหุ ลหุ ลหุ ครุ
ลหุ ครุ ลหุ ครุ

โดยในแต่ละบาทมีการแบ่งจังหวะการอ่านฉันท์คือ จังหวะวรรคที่ 1 แบ่งเป็น 3/4 พยางค์ ส่วนวรรคที่ 2 แบ่งจังหวะเป็น 4/ พยางค์และวรรคที่ 3 แบ่งจังหวะเป็น 2/2 พยางค์ดังนี้

ลหุ ลหุ ลหุ / ลหุ ครุ ลหุ ครุ ลหุ ลหุ ลหุ ครุ /
ลหุ ครุ / ลหุ ครุ
ลหุ ลหุ ลหุ / ลหุ ครุ ลหุ ครุ ลหุ ลหุ ลหุ ครุ /
ลหุ ครุ / ลหุ ครุ

ขั้นตอนการนำฉันทลักษณ์มาสู่การกำหนดกระสวนทำนองใหม่ ผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 กำหนดเสียงคำตามบทประพันธ์ฉันทลักษณ์ประภัททกฉันท์ 15

ผู้วิจัยนำบทประพันธ์ "สัมมาสติ" จำนวน 6 บท มากำหนดเสียงของคำตามวรรณยุกต์สูง-ต่ำ-สั้น-ยาวในแต่ละวรรคดังนี้

บทที่ 1

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3
สติปรมัตถ์นิยม	วรอุดม	สภาวะดี
ซ ฟ ฟ ซ ล ล ซ	ซ ล ฟ ซ	ฟ ซ ล ซ

บทที่ 2

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3
อริยะวิธานทวี	ชรรุจี	มนัสนันท์
ฟ ล ล ล ซ ฟ ซ	ซ ล ล ซ	ซ ล ฟ ซ

บทที่ 3

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3
อกุศลกิจฉกรรจ์	จะมละพลัน	ระวังนิวรณ์
ฟ ฟ ล ล ฟ ฟ ซ	ฟ ล ล ซ	ฟ ซ ล ซ

บทที่ 4

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3
สุวจนสัตย์อมร	ชุติขจร	พิลาสพิไล
ฟ ล ซ ล ฟ ฟ ซ	ล ฟ ซ ซ	ล ฟ ล ซ

บทที่ 5

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3
สมถะสว่างไสว	รตนตรัย	เจริญจรูญ
ซ ซ ฟ ด ฟ ล ด	ล ซ ล ซ	ฟ ซ ฟ ซ

บทที่ 6

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3
อตสติชอบวิทูร	ชนะมนูญ	สุวัฒนา
ฟ ฟ ซ ฟ ฟ ล ซ	ซ ล ฟ ซ	ฟ ล ฟ ซ

ขั้นตอนที่ 2 การขยายเสียงสารัตถะและวางตำแหน่งคำร้อง

การขยายเสียงสารัตถะและวางตำแหน่งคำร้องจากบทประพันธ์นั้น ผู้วิจัยทำการขยายและวางตำแหน่งคำร้องจากความยาวคำประพันธ์ โดยคำกลอนวรรคที่ 1 ขยายออกเป็น 1 ประโยค (8 ห้องเพลง) และวางคำร้องภายใน 1 ประโยคเพลง ส่วนวรรคที่ 2 และวรรคที่ 3 ขยายออกอย่างละ 1 วรรค (4 ห้อง) ดังนั้น กลอน 1 บทจะได้ทำนองเพลง 2 ประโยค รวมทั้งสิ้น 16 ประโยคดังนี้

ทำนองขยายเสียงสารัตถะและวางตำแหน่งคำร้องบทที่ 1

เสียงสารัตถะบทที่ 1

สติปรมัตถ์นิยม	วรอุดม	สภาวดี
ซ ฟ ฟ ซ ล ล ซ	ซ ล ฟ ซ	ฟ ซ ล ซ

ทำนองขยายบทที่ 1 จำนวน 2 ประโยค

- - - -	- - - -	- - - -	- - สติ	- - - -	- ปรมัตถ์	- - - -	- นิ - ยม
- - - -	- - - -	- - - -	- - ซ ฟ	- - - -	- ฟ ซ ล	- - - -	- ล - ซ

- - - -	- - - ว	- - - ร	- อุ - ดม	- - - -	- - - -	- - สภา	- - วะ ดี
- - - -	- - - ซ	- - - ล	- ฟ - ซ	- - - -	- - - -	- - ฟ ซ	- - ล ซ

ทำนองขยายเสียงสารัตถะและวางตำแหน่งคำร้องบทที่ 2

เสียงสารัตถะบทที่ 2

อริยะวิธานทวี	ชรรุจี	มนัสนันท์
ฟ ล ล ล ซ ฟ ซ	ซ ล ล ซ	ซ ล ฟ ซ

ทำนองขยายบทที่ 2 จำนวน 2 ประโยค

- - - -	- - - -	- - - -	- อริยะ	- - - -	- วิ - ธาน	- - - -	- ท - วี
- - - -	- - - -	- - - -	- ฟ ล ล	- - - -	- ล - ซ	- - - -	- ฟ - ซ

- - - -	- - - ช	- - - ร	- รุ - จี	- - - -	- - - -	- - มนัส	- -ส นันท์
- - - -	- - - ซ	- - - ล	- ล - ซ	- - - -	- - - -	- - ซ ล	- - ฟ ซ

ทำนองขยายเสียงสารัตถะและวางตำแหน่งคำร้องบทที่ 3

เสียงสารัตถะบทที่ 3

อกุศลกิจฉกรรจ์	จะมลละพลัน	ระวังนิวรณ์
ฟ ฟ ล ล ล ฟ ฟ ซ	ฟ ล ล ซ	ฟ ซ ล ซ

ทำนองขยายบทที่ 3 จำนวน 2 ประโยค

- - - -	- - - -	- - - -	อกุศล	- - - -	- - - กิจ	- - - -	- - ฉกรรจ์
- - - -	- - - -	- - - -	ฟ ฟ ล ล	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - ฟ ซ

- - - -	- - - -	- - - จ	-มละพลัน	- - - -	- - - -	- - ระวัง	- - นิวรณ์
- - - -	- - - -	- - - ฟ	- ล ล ซ	- - - -	- - - -	- - ฟ ซ	- - ล ซ

ทำนองขยายเสียงสารัตถะและวางตำแหน่งคำร้องบทที่ 4

เสียงสารัตถะบทที่ 4

สุวจนสัตย์อมร	ชุติขจร	พิลาสพิไล
ฟ ล ซ ล ฟ ฟ ซ	ล ฟ ซ ซ	ล ฟ ล ซ

ทำนองขยายบทที่ 4 จำนวน 2 ประโยค

- - - -	- - - -	- - - สุ	- วจน	- - - -	- - - สัตย์	- - - -	- - อมร
- - - -	- - - -	- - - ฟ	- ล ซ ล	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - ฟ ซ

- - - -	- - - ชุ	- - - ติ	- - ขจร	- - - -	- - - -	- - พิลาส	- - พิไล
- - - -	- - - ล	- - - ฟ	- - ซ ซ	- - - -	- - - -	- - ล ฟ	- - ล ซ

ทำนองขยายเสียงสารัตถะและวางตำแหน่งคำร้องบทที่ 5

เสียงสารัตถะบทที่ 5

สมถะสว่างไสว	รตนตรัย	เจริญจรูญ
ซ ซ ฟ ด ฟ ล ดํ	ล ซ ล ซ	ฟ ซ ฟ ซ

ทำนองขยายบทที่ 5 จำนวน 2 ประโยค

- - - -	- - - -	- - - -	- สมถะ	- - - -	- - สว่าง	- - - -	- - ไสว
- - - -	- - - -	- - - -	- ซ ซ ฟ	- - - -	- - ด ฟ	- - - -	- - ล ดํ

- - - -	- - - ร	- - - ต	- - นตรัย	- - - -	- - - -	- - เจริญ	- - จรูญ
- - - -	- - - ล	- - - ซ	- - ล ซ	- - - -	- - - -	- - ฟ ซ	- - ฟ ซ

ทำนองขยายเสียงสารัตถะและวางตำแหน่งคำร้องบทที่ 6

เสียงสารัตถะบทที่ 6

อตสติชอบวิทูร	ชนะมนูญ	สุวัฒนา
ฟ ฟ ซ ฟ ฟ ล ซ	ซ ล ฟ ซ	ฟ ล ฟ ซ

ทำนองขยายบทที่ 6 จำนวน 2 ประโยค

- - - -	- - - -	- - - -	- - อต	- - - -	- สติชอบ	- - - -	- - วิทูร
- - - -	- - - -	- - - -	- - ฟ ฟ	- - - -	- ซ ฟ ฟ	- - - -	- - ล ซ

- - - -	- - - ช	- - - นะ	- - มนูญ	- - - -	- - - -	- - สุวั	- - ฒนา
- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - ฟ ซ	- - - -	- - - -	- - ฟ ล	- - ฟ ซ

ขั้นตอนที่ 3 การสร้างสรรค์ทำนองและทางร้อง

การสร้างสรรค์ทำนองและทางร้องนี้ ผู้วิจัยทำการอธิบายทั้งในส่วนทำนองและคำร้องออกทีละประโยคต่อไปนี้

ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง

- - - -	- - - ซ	- - - ล	ดํ ล ซ ฟ	- - - ฟ	- - ซ ล	- รํ - ดํ	- ล - ซ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - -	- - ซ ฟ	- - - -	- ฟ ซ ล	- - - -	- ล - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - สติ	- - - -	- ปรมัตถ์	- - - -	- นิ - ยม

ทำนองสารัตถะ

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - รํ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 1 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 1 ของบทที่ 1 คำว่า “สติปรมัตถ์นิยม” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “สติ” เป็นคำที่ผู้วิจัยประสงค์ใช้เป็นคำขึ้นต้นทำนองสัมมาสติหรือความระลึกชอบนี้ ซึ่งแปลว่า ความระลึกได้ ความรู้สึกตัว ส่วนคำว่า “ปรมัตถ์” แปลว่า สิ่งที่มีจริง ความจริงอันเป็นที่สุดหรือประโยชน์อย่างยิ่ง และคำว่า “นิยม” แปลว่า ยอมรับนับถือ ชื่นชมยินดี ดังนั้น เมื่อรวมความจึงหมายถึง ความระลึกชอบเป็นความจริงที่สุดอันเป็นสิ่งที่ยอมรับนับถือแห่งการปฏิบัติ เพราะสติเป็นการเตรียมตัวให้รู้ก่อนว่าจะลงมือทำสิ่งใดต่อไป ทั้งในการกระทำ ในการพูด ในการคิด ทั้งที่เป็นรูปและนามตามไตรลักษณ์

ทำนองประโยคนี้ ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ตามเสียงต้นราก โดยมีเสียงหลักตกเสียงฟาในวรรคหน้าและเสียงตกซอลในวรรคหลัง สำนวนในแนววิถีเสียงลงเช่นเดียวกัน โดยวรรคแรกยึดเสียงสารัตถะจากเสียงโดสูงลงสู่เสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงของคำว่า “สติ” จึงได้ทำนองเสียงตกซอลและเรียงเสียงไปตกเสียงลาในห้องถัดไป เพื่อสื่อถึงการก้าวย่างต่อเนื่องอย่างมีสติ จากนั้นทำนองในห้องที่ 4 รวมเสียงโครงสร้างสารัตถะจาก 4 ห้อง เหลือ 1 ห้องคือ (ดํ ล ซ ฟ) ส่วนทำนองวรรคหลัง มีเสียงหลักตามคำร้องในห้องที่ 6 และห้องที่ 8 จากนั้นจึงแต่งทำนองจากเสียง (- ฟ ซ ล) และแบ่ง

ทำนองออกเป็น 2 ห้องคือ (- - - ฟ/ - - ซ ล) ส่วนในห้องที่ 8 จากเสียง (- ล - ซ) แบ่งทำนองออกเป็น 2 ห้องคือ (- รํ - ดํ/- ล - ซ) ดังนี้

			เสียงเดิม		เสียงเดิม		เสียงเดิม
- - - -	- - - **ซ**	- - - **ล**	**ดํ ล** ซ ฟ	- - - **ฟ**	- - ซ ล	**-รํ - ดํ**	- ล - ซ
		ใหม่		ใหม่		ใหม่	

ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง

- - - ร	- ฟ - ซ	- ดํ - ล	ซ ฟ - ซ	- - ฟ ซ	- - ล ซ	- - ร ฟ	- - ซ ฟ

ทางร้อง

- - - -	- - - ซ	- - - ล	- ฟ - ซ	- - - -	- - - -	- - ร ฟ	- - ซ ฟ
- - - -	- - - ว	- - - ร	- อุ - ดม	- - - -	- - - -	- - สภา	- - วะดี

ทำนองสารัตถะ

- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ

ทำนองประโยคที่ 2 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 2 - 3 ของบทที่ 1 คำว่า “วรอุดม สภาวะดี” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “วร” แปลว่า ประเสริฐหรือพร คำว่า “อุดม” แปลว่า สูงสุดหรือบริบูรณ์ ส่วนคำว่า “สภาวะ” แปลว่าสภาพ ดังนั้น เมื่อรวมความหมายตลอดทั้ง 2 วรรค จึงหมายถึง ความระลึกชอบนอกจากจะเป็นความจริงที่สุดอันเป็นที่ยอมรับนับถือแห่งการปฏิบัติแล้ว ยังเป็นสิ่งที่อุดมด้วยความประเสริฐสูงสุดอีกด้วย เพราะการมีสติชอบคือการมีสติในการพิจารณาส่วนต่าง ๆ ของร่างกายด้วยความเพียร ด้วยสติสัมปชัญญะ เพื่อดับความโลภและความทุกข์

ทำนองประโยคนี้ ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) เป็นสำนวนในแนววิถีเสียงขึ้นเช่นเดียวกัน โดยวรรคแรกยึดเสียงสารัตถะจากเสียงของคำประพันธ์ ซึ่งขึ้นต้นทำนองด้วยเสียงเดียวกับวรรคหน้าประโยคที่ 1 และเปลี่ยนทำนองตกเสียงซอลในห้องที่ 4 ส่วนวรรคหลังใช้กระสวน (- - x x) ทั้งนี้ มีที่มาจากการแบ่งจังหวะการอ่านฉันท์ในวรรคที่ 3 ของบท ซึ่งแบ่งออกเป็นครั้งละ 2 พยางค์ และเมื่อจัดวางตำแหน่งคำในทำนอง ผู้วิจัยจึงกำหนดกระสวนไว้ดังนี้

กระสวนวรรคหลังประโยคที่ 1

- - สภา	- - วะ ดี
- - ฟ ซ	- - ล ซ

จากนั้น จึงนำกระสวนดังกล่าวมาวางในตำแหน่งห้องเพลงที่ 5 - 6 และสร้างทำนองในห้องที่ 7 - 8 ด้วยกระสวนเดิม แต่เปลี่ยนเสียงเพื่อเป็นสำนวนสอดรับและสัมผัสกันในวรรคดังนี้

ห้องที่ 5 - 6	- - ฟ ซ	- - ล ซ
ห้องที่ 7 - 8	- - ร ฟ	- - ซ ฟ

อีกทั้ง ทำนองในประโยคที่ 2 ซึ่งเป็นทำนองที่มาจากคำประพันธ์วรรคที่ 2 - 3 จึงนำไปเป็นทำนองท้ายของแต่ละบทในทุก ๆ บททั้งทำนองที่ 7 สัมมาสตินี้ อีกทั้ง ตรงกับประโยคคู่และถือเป็นสำนวนปิดวรรคของแต่ละบทด้วย

ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง

- - - ร	- - - ฟ	- - - -	ด ฟ ซ ล	- - - ล	ด ท ล ซ	- - - ฟ	ร ด ล ซ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - -	- ฟ ซ ล	- - - -	- ล - ซ	- - - -	- - ฟ ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- อริยะ	- - - -	- วิ - ธาน	- - - -	- - ทวี

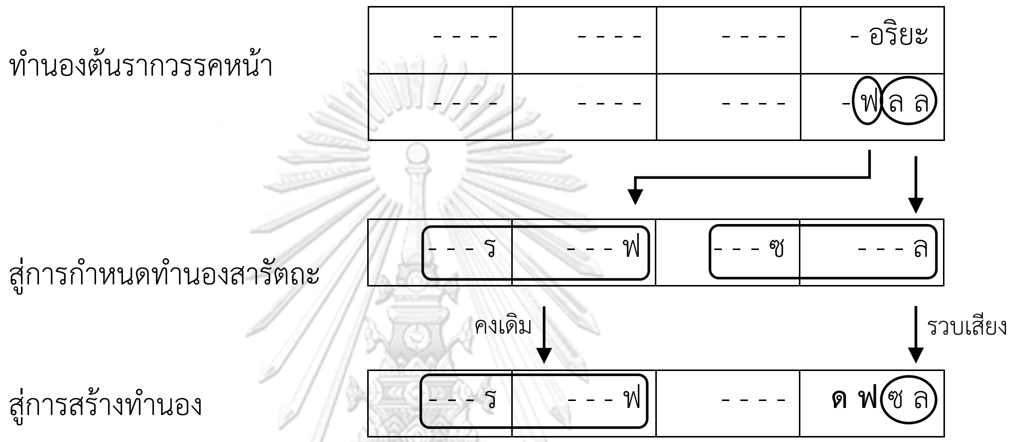
ทำนองสารัตถะ

- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ

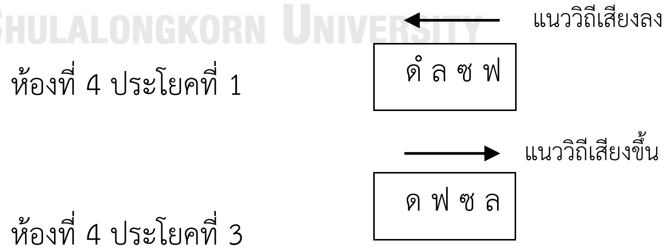
ทำนองประโยคที่ 3 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 1 ของบทที่ 2 คำว่า “อริยะวิธาน ทวี” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “อริยะ” แปล่า บุคคลผู้บรรลุธรรมวิเศษ เช่น พระอริยะหรือหมายถึงเป็นของอริยะและรวมถึงความเจริญ ความเด่น ความประเสริฐ ส่วนคำว่า “วิธาน” แปลว่า

พิธี ธรรมนียม กฎ เกณฑ์ การทำ และคำว่า “ทวี” แปลว่า เพิ่มขึ้น มากขึ้น ดังนั้น เมื่อรวมความจึงหมายถึง ความระลึกชอบเป็นการกระทำที่มากขึ้นด้วยความประเสริฐแห่งพระอริยะ

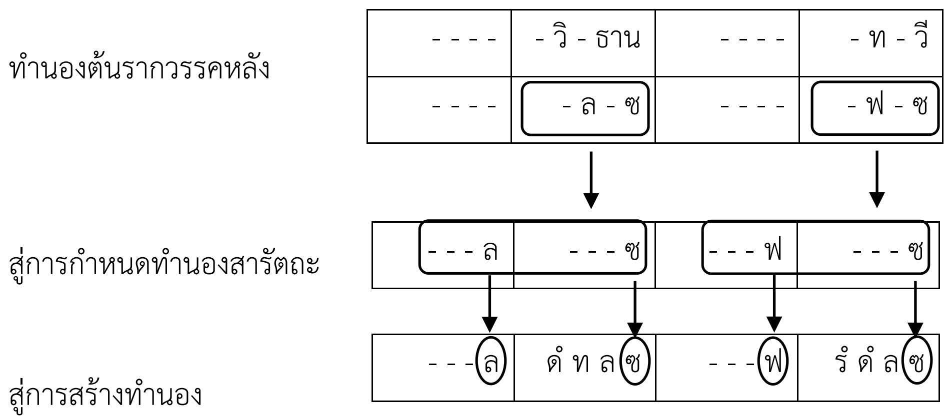
โดยเริ่มจากทำนองวรรคหน้ามีโครงสร้างเสียงจากทำนองต้นรากตกที่เสียงลาในสำนวน (- ฟ ล ล) ดังนั้น จึงกำหนดโครงสร้างทำนองสารัตถะเพื่อให้ตกเสียงดังกล่าว และเป็นเสียงในกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) จึงกำหนดใช้เสียงตามทำนองสารัตถะวรรคหน้าข้างต้น ในสำนวนแนววิถีเสียงขึ้น ดังนี้



โดยทำนองสร้างสรรค์ห้องที่ 1 - 2 ใช้เสียงตามทำนองสารัตถะ ส่วนห้องที่ 3 - 4 รวบเสียงให้ตกในห้องที่ 4 ซึ่งเป็นเสียงตกหลัก รวมทั้ง สำนวนห้องที่ 4 ดังกล่าวเป็นสำนวนแนววิถีเสียงขึ้น ซึ่งตรงกันข้ามกับห้องที่ 4 ประโยคที่ 1 ดังนี้



ส่วนวรรคหลังมีโครงสร้างเสียงจากทำนองต้นรากคำร้องในห้องที่ 6 และห้องที่ 8 แล้วนำมากำหนดโครงสร้างทำนองสารัตถะเพื่อให้ตกเสียงดังกล่าวครบ 4 ห้องเพลง ซึ่งเป็นเสียงในกลุ่มเสียงทางชวาเช่นเดิม จนนำไปสู่ทำนองสร้างสรรค์ดังนี้



ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง

- - - ร	- ฟ - ซ	- ดํ - ล	ซ ฟ - ซ	- - ฟ ซ	- - ล ซ	- - ร ฟ	- - ซ ฟ

ทางร้อง

- - - -	- - - ซ	- - - ล	- ดํ - ซ	- - - -	- - - -	- - ร ฟ	- - ซ ฟ
- - - -	- - - ซ	- - - ร	- รุ - จี	- - - -	- - - -	- - มนั	- - สนันท์

ทำนองสารัตถะ

- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ

ทำนองประโยคที่ 4 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 2 - 3 ของบทที่ 2 คำว่า “ชรรุจี มนัสนันท์” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “ชร” แปลว่า ประดับ คำว่า “รุจี” แปลว่า ความงาม ความรุ่งเรือง สว่าง ส่วนคำว่า “มนัสนันท์” เป็นคำสองคำรวมกันคือ “มนัส” แปลว่า ใจ และ “นันท์” แปลว่า ความยินดี ความรื่นเริง ดังนั้น เมื่อรวมความหมายตลอดทั้ง 2 วรรคจึงหมายถึง ความระลึกชอบประดับด้วยความงาม ความรุ่งเรือง และรวมถึงจิตใจก็จะมีแต่ความรื่นเริงยินดี โดยสำนวนประโยคนี้ซ้ำทำนองกับประโยคที่ 2 ทุกประการดังที่อธิบายแล้วก่อนหน้านี้ ยกเว้นเพียงคำร้องที่เปลี่ยนไปตามเนื้อความแต่ละบทประพันธ์

ประโยคที่ 5

ทางเครื่อง

- - - ด	- - - ฟ	- - - -	ม ฟ ซ ล	- - - ด	- - - ฟ	- - - -	ร ม ฟ ซ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - -	ม ฟ ซ ล	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - ฟ ซ
- - - -	- - - -	- - - -	อกุศะละ	- - - -	- - - กิจ	- - - -	- - ฉกรรจ์

ทำนองสารัตถะ

- - - ด	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ด	- - - ฟ	- - - ล	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 5 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 1 ของบทที่ 3 คำว่า “อกุศลกิจฉกรรจ์” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “อกุศล” แปลว่า ไม่เป็นมงคล สิ่งไม่ดี บาป และให้ออกเสียงคำร้องว่า “อะกุศะละ” เพื่อให้ตรงตามฉันทลักษณ์บทประพันธ์ ส่วนคำว่า “ฉกรรจ์” แปลว่า ห้าวหาญ แข็งแรง รุนแรง ดังนั้น เมื่อรวมความจึงหมายถึง สิ่งไม่เป็นมงคลหรือสิ่งไม่ดีที่รุนแรง ซึ่งเนื้อความในวรรคนี้จะมีความหมายเชื่อมโยงไปยังวรรคที่ 2 -3 ที่กล่าวว่า “จะมละพลัน” หมายถึง ความระลึกชอบเป็นการปฏิบัติที่จะทำให้ความไม่เป็นมงคลหรือความไม่ดี สิ่งชั่วหลายทั้งหลายจะสูญมลายหายไป เพราะการระลึกชอบก็คือการระลึกในสติปัฏฐานสี่ อันเป็นแนวทางในการปฏิบัติเพื่อผูกจิตของตนเองไว้ในอารมณ์ ไม่ให้มีความฟุ้งซ่านนั่นเอง

โดยเริ่มจากทำนองวรรคหน้ามีทำนองต้นรากที่ถอดจากเสียงคำร้องปรากฏในโครงสร้างและเสียงเดียวกับทำนองประโยคที่ 3 ในกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxdsx) จึงทำให้ทำนองต้นรากในวรรคแรกตกที่เสียงลาในห้องที่ 4 (ฟ ฟ ล ล) เช่นเดียวกัน จากนั้น ผู้วิจัยจึงเปลี่ยนเสียงในสำนวนและกำหนดให้อยู่ในสำนวนแนววิถีเสียงขึ้นเช่นเดิมดังนี้

วรรคหน้าประโยคที่ 3	- - - ร	- - - ฟ	- - - -	ด ฟ ซ ล
	คู่ 2 ↓			คู่ 3 ↓
วรรคหน้าประโยคที่ 5	- - - ด	- - - ฟ	- - - -	ม ฟ ซ ล

ส่วนวรรคหลังมีทำนองต้นรากตามเสียงคำร้อง โดยเสียงตกฟาในห้องที่ 6 และเสียงตกซอลในห้องที่ 8 ดังนั้น จึงตกแต่งทำนองด้วยการซ้ำรูปแบบกระสวนจากวรรคหน้า เพื่อให้ทำนองสัมพันธ์กัน อีกทั้งยังสื่อถึงความมีสติการระลึกรู้ในทุกขณะดังการเทียบทำนองต่อไปนี้

ทางร้อง/ทำนองต้นราก	- - - -	- - - กิจ	- - - -	- - ฉกรรจ์
	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - ฟ ซ
วรรคหลังประโยคที่ 5	- - - **ด**	- - - ฟ	- - - -	**ร ม** ฟ ซ
วรรคหน้าประโยคที่ 5	- - - ด	- - - ฟ	- - - -	ม ฟ ซ ล

ซ้ำรูปแบบวรรคหน้า

ลดลง 1 เสียง

ประโยคที่ 6

ทางเครื่อง

- - - ร	- ฟ - ซ	- ด̍ - ล	ซ ฟ - ซ	- - ฟ ซ	- - ล ซ	- - ร ฟ	- - ซ ฟ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - ล	- ซ ล ซ	- - - -	- - - -	- - ร ฟ	- - ซ ฟ
- - - -	- - - -	- - - จะ	-มละพลัน	- - - -	- - - -	- - ระวัง	- - นิวรณ์

ทำนองสารัตถะ

- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ

ทำนองประโยคที่ 6 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 2 - 3 ของบทที่ 3 คำว่า “จะมละพลัน ระวังนิวรณ์” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “นิวรณ์” แปลว่า สิ่งที่ขัดขวางจิตไม่ให้บรรลุถึงความดีงาม ประกอบด้วย 5 ประการ คือ กามฉันท์ (ความพอใจในกามคุณ) พยาบาท (คิดร้ายผู้อื่น) ถีนมิทธะ (ความหดหู่ ซึมเศร้า) อุทธัจจกุกกุจจะ (ความฟุ้งซ่าน รำคาญ หงุดหงิด) และ วิจิกิจฉา (ความลังเลสงสัยเพราะความไม่รู้) ดังนั้น เมื่อรวมความหมายตลอดทั้ง 2 วรรคและเชื่อมโยงกับความหมายวรรคที่ 1 จึงหมายถึงสิ่งไม่ดีที่รุนแรงทั้งหลายจะหมดสิ้นไปหากมีสติระลึกรู้ในสติปัฏฐานสี่แล้วสิ่งที่ขัดขวางจิตไม่ให้บรรลุหรือนิวรณ์ 5 ก็จะตั้งอยู่ไม่ได้นั่นเอง โดยสำนวนประโยคนี้ซ้ำทำนองกับ

ประโยคที่ 2 และ 4 ทุกประการ ดังที่อธิบายแล้วก่อนหน้านี้ ยกเว้นเพียงคำร้องที่เปลี่ยนไปตามเนื้อความแต่ละบทประพันธ์

ประโยคที่ 7

ทางเครื่อง

- - - -	- - - ด	- - - ฟ	ซ ล ซ ล	- - - -	- - - ด	- - - ร	ฟ ซ ฟ ซ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - ฟ	- ล ซ ล	- - - -	- - - -	- - - ร	- - ฟ ซ
- - - -	- - - -	- - - สุ	- วจน	- - - -	- - - -	- - - สัตย์	- - อมร

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ด	- - - ฟ	- - - ล	- - - -	- - - ด	- - - ร	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 7 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 1 ของบทที่ 4 คำว่า “สุวจนสัตย์อมร” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “สุวจน” ออกเสียงคำอ่านว่า “สุวะจะนะ” เพื่อให้ตรงกับบังคับฉันทลักษณ์บทประพันธ์ และมีรูปคำมาจากคำว่า “สุ-วจนะ” แปลว่า ถ้อยคำที่ดี ส่วนคำว่า “สัตย์” แปลว่า ซื่อตรง ซื่อสัตย์ และคำว่า “อมร” แปลว่า ไม่เสื่อมสูญ ยั่งยืน ดังนั้น เมื่อรวมความจึงหมายถึง ถ้อยคำที่ดีซื่อตรงจะไม่เสื่อมสูญ กล่าวคือ ถ้อยคำที่ดีในที่นี้ ผู้วิจัยมุ่งหมายถึงคำสอนพุทธวจนสัมมาสติแห่งพุทธองค์นั่นเอง

ทำนองต้นรากประโยคนี้มาจากเสียงของคำร้องในกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ซึ่งมีโครงสร้างเสียงเช่นเดียวกับประโยคที่ 5 ผู้วิจัยจึงนำกระสวนบางส่วนมาใช้เป็นโครงในทำนองวรรคนี้ โดยสำนวนวรรคหน้าปรากฏทำนองในห้องที่ 3 - 4 (- - - ฟ/ - ล ซ ล) จากนั้นจึงตกแต่งทำนองโดยรักษาสำนวนหลักไว้ดังนี้

ทางร้อง/ทำนองต้นราก

- - - -	- - - -	- - - สุ	- วจน
- - - -	- - - -	- - - ฟ	- ล ซ ล

รักษาสำนวนเดิม

วรรคหน้าประโยคที่ 5

- - - -	- - - ด	- - - ฟ	ซ ล ซ ล

ตกแต่ง

ส่วนสำนวนวรรคหลังใช้รูปแบบสำนวนเดียวกับวรรคหน้าแต่เปลี่ยนเสียงตามทำนองต้นราก โดยทำนองต้นรากตกเสียงฟาในห้องที่ 6 และตกเสียงซอลในห้องที่ 8 จากนั้นรวบเสียงมาไว้ในห้องที่ 8 ดังนี้

ทำนองต้นราก

- - - -	- - - สัตย์	- - - -	- - อมร
- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - ฟ ซ

วรรคหลังประโยคที่ 7

- - - -	- - - **ด**	- - - **ร**	ฟ ซ ฟ ซ

การซ้ำรูปแบบจากวรรคหน้า

วรรคหน้าประโยคที่ 7

- - - -	- - - ด	- - - ฟ	ซ ล ซ ล

คู่ 3 ลดลง 1 เสียง

วรรคหลังประโยคที่ 7

- - - -	- - - ด	- - - ร	ฟ ซ ฟ ซ

ประโยคที่ 8

ทางเครื่อง

- - - ร	- ฟ - ซ	- ดํ - ล	ซ ฟ - ซ	- - ฟ ซ	- - ล ซ	- - ร ฟ	- - ซ ฟ

ทางร้อง

- - - -	- - - ล	- - - ฟ	- - ซ ซ	- - - -	- - - -	- - ร ฟ	- - ซ ฟ
- - - -	- - - ชุ	- - - ติ	- - ขจร	- - - -	- - - -	- - พิลาส	- - พิไล

ทำนองสารัตถะ

- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ

ทำนองประโยคที่ 8 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 2 - 3 ของบทที่ 4 คำว่า “ชุติขจร พิลาสพิไล” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “ชุติ” แปลว่า ความรุ่งเรือง สว่างไสว คำว่า “ขจร” แปลว่า ฟุ้งไป คำว่า “พิลาส” แปลว่า อย่างสดใส และคำว่า “พิไล” แปลว่า งาม ดังนั้น เมื่อรวมความหมายตลอดทั้ง 2 วรรคและเชื่อมโยงกับความหมายวรรคที่ 1 จึงหมายถึง คำสอนสัมมาสติแห่งองค์สัมมาจะรุ่งเรืองสว่างไสวแผ่กว้างอย่างงดงามสดใส โดยสำนวนประโยคนี้ซ้ำทำนองกับประโยคที่ 2 4 และ 6 ทุกประการ ดังที่อธิบายแล้วก่อนหน้านี้ ยกเว้นเพียงคำร้องที่เปลี่ยนไปตามเนื้อความแต่ละบทประพันธ์

ประโยคที่ 9

ทางเครื่อง

- - - ดํ	- - - ล	- - - -	ดํ ล ซ ฟ	- - - ร	- ด - ฟ	- - - ซ	- ล - ดํ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - -	- ล ซ ฟ	- - - -	- - ด ฟ	- - - -	- - ล ดํ
- - - -	- - - -	- - - -	- สมถะ	- - - -	- - สว่าง	- - - -	- - ไสว

ทำนองสารัตถะ

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 9 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 1 ของบทที่ 5 คำว่า “สมถะสว่างไสว” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “สมถะ” ออกเสียงคำอ่านว่า “สะมะถะ” แปลว่า การทำใจให้สงบโดยเพ่งสิ่งใดสิ่งหนึ่งเป็นอารมณ์ ดังนั้น เมื่อรวมความตลอดวรรคจึงหมายถึง การทำจิตใจให้สงบโดยเพ่งสิ่งใดสิ่งหนึ่งให้เป็นอารมณ์นั้น เป็นการใช้สติพิจารณาใจ ดังการระลึกข้อหนึ่งแห่งสติปัฏฐานสี่ คือ จิตตานุปัสสนา เพื่อให้เห็นว่าเป็นความเศร้าหมองหรือผ่องแผ้ว

ทำนองต้นรากประโยคนี้มาจากเสียงของคำร้อง ซึ่งมีโครงสร้างเสียงเช่นเดียวกับประโยคที่ 1 ในกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ผู้วิจัยจึงนำกระสวนบางส่วนมาใช้เป็นโครงในทำนองวรรคนี้ ซึ่งสำนวนวรรคหน้าปรากฏทำนองต้นรากในห้องที่ 4 สำนวน (- ซ ซ ฟ) จากนั้นจึงตกแต่งทำนองโดยรักษาสำนวนหลักในแนววิถีเสียงลง โดยกำหนดให้สร้างทำนองสารัตถะจากเสียงโดสูงลงสู่เสียงฟาห่างกันเป็นคู่ 5 ดังนี้

ทำนองต้นราก	- - - -	- - - -	- - - -	- สมถะ
	- - - -	- - - -	- - - -	- ซ ซ ฟ
↓				
ทำนองสารัตถะ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ
↓				
ประโยคที่ 9 วรรคหน้า	- - - **ดํ**	- - - **ล**	- - - -	**ดํ ล** ซ ฟ

ส่วนวรรคหลังทำนองมาจากเสียงคำร้องเช่นกัน โดยมีทำนองต้นรากปรากฏในห้องที่ 6 (- - ด ฟ) และห้องที่ 8 (- - ล ดํ) จากนั้น ทำการเปลี่ยนกระสวนจากเดิม (- - x x) เป็น (- x - x) และตกแต่งทำนองด้วยลูกตกเสียงเรในห้องที่ 5 และใช้ลูกตกเสียงซอลในห้องที่ 7 ดังนี้

ทำนองต้นรากวรรคหลัง	- - - -	- - สว่าง	- - - -	- - ไสว
	- - - -	- - ด ฟ	- - - -	- - ล ดํ
		เปลี่ยนกระสวน ↓		เปลี่ยนกระสวน ↓
ประโยคที่ 9 วรรคหลัง	- - - (ร)	- ด - ฟ	- - - (ซ)	- ล - ดํ

ตกแต่ง

ประโยคที่ 10

ทางเครื่อง

- - - ร	- ฟ - ซ	- ดํ - ล	ซ ฟ - ซ	- - ฟ ซ	- - ล ซ	- - ร ฟ	- - ซ ฟ

ทางร้อง

- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - ล ซ	- - - -	- - - -	- - ร ฟ	- - ซ ฟ
- - - -	- - - ร	- - - ต	- นตรัย	- - - -	- - - -	- - เจริญ	- - จรูญ

ทำนองสารัตถะ

- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ

ทำนองประโยคที่ 10 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 2 - 3 ของบทที่ 5 คำว่า “รตนตรัย เจริญจรูญ” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “รตนตรัย” มีรูปคำมาจากคำว่า “รัตนตรัย” แปลว่า แก้วสามประการที่ประเสริฐสุดของพุทธศาสนิกชน ทั้งนี้ใช้รูปคำดังกล่าวเพราะให้ตรงกับฉันทลักษณ์ของคำประพันธ์ โดยยังคงความหมายเดิมไว้ ส่วนคำว่า “เจริญจรูญ” แปลว่า เจริญรุ่งเรือง ดังนั้น เมื่อรวมความหมายตลอดทั้ง 2 วรรคและเชื่อมโยงกับความหมายในวรรคที่ 1 จึงหมายถึง การใช้สติพิจารณา นอกจากจะเป็นการระลึกชอบแล้ว ยังเป็นการทำให้พระรัตนตรัยเกิดความเจริญรุ่งเรืองสมบูรณ์ด้วย โดยสำนวนประโยคนี้ซ้ำทำนองกับประโยคที่ 2 4 6 และ 8 ทุกประการ ดังที่อธิบายแล้วก่อนหน้านี้ ยกเว้นเพียงคำร้องที่เปลี่ยนไปตามเนื้อความแต่ละบทประพันธ์

ประโยคที่ 11

ทางเครื่อง

- - - -	- ฟ ฟ ฟ	- - - -	ซ ฟ ร ฟ	- - - -	- ซ ซ ซ	- - - -	ล ซ ฟ ซ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - -	- - ร ฟ	- - - -	- ซ ซ ซ	- - - -	- - ฟ ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - อต	- - - -	- สติชอบ	- - - -	- - วิ ทูร

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 11 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 1 ของบทที่ 6 คำว่า “อตสติชอบ วิทูร” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “อต” ออกเสียงคำอ่านว่า “อะตะ”มีรูปคำมาจากคำว่า “อัตตา” แปลว่า ตน คำว่า “สติชอบ” แปลว่า การระลึกชอบ หรือเป็นคำที่กล่าวถึงสัมมาสติในเพลงนี้ ส่วนคำว่า “วิทูร” แปลว่า มีปัญญา ฉลาด คงแก่เรียน ดังนั้น เมื่อรวมความตลอดวรรคจึงหมายถึงการกระทำตนให้มีความระลึกชอบหรือมีสติชอบก็จะทำให้เกิดปัญญา

โดยทำนองประโยคนี้มีทำนองต้นรากจากคำว่า “อต” อยู่ในกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ทำนองวรรคแรกตกที่เสียงฟา จึงสร้างสรรค์ทำนองมุ่งตกเสียงฟาเป็นหลัก โดยการกำหนดเสียงฟาอยู่ในตำแหน่งห้องที่ 2 และห้องที่ 4 ดังตารางทำนองสารัตถะข้างต้น จากนั้นสร้างสำนวนเสียงฟา 3 พยางค์ในห้องที่ 2 เพื่อสื่อนัยถึงความมีตัวตนตามความหมายที่มาของเสียง และสำนวนห้องที่ 4 เป็นสำนวนวกกลับหรือเดินเสียงขึ้นลงกลับเข้าหาเสียงศูนย์กลางดังนี้



วิธีการตกแต่งทำนอง

ทำนองต้นรากวรรคหน้า

- - - -	- - - -	- - - -	- - อต
- - - -	- - - -	- - - -	- - ฟ ฟ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ฟ

วรรคหน้าประโยคที่ 11

- - - -	- ฟ ฟ ฟ	- - - -	ซ ฟ ร ฟ

ตกแต่ง

ส่วนวรรคหลังใช้รูปแบบสำนวนทำนองเดียวกับวรรคหน้า โดยเพิ่มเสียงสูงขึ้น 1 เสียงเพื่อสื่อถึงการมีสติระลึกชอบในการกระทำซ้ำและการย้ำดังนี้

วรรคหน้าประโยคที่ 11

- - - -	- ฟ ฟ ฟ	- - - -	ซ ฟ ร ฟ

สูงขึ้น 1 เสียง ⬇

วรรคหลังประโยคที่ 11

- - - -	- ซ ซ ซ	- - - -	ล ซ ฟ ซ

ประโยคที่ 12

ทางเครื่อง

- - - ร	- ฟ - ซ	- ด - ล	ซ ฟ - ซ	- - ฟ ซ	- - ล ซ	- - ร ฟ	- - ซ ฟ

ทางร้อง

- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - ฟ ซ	- - - -	- - - -	- - ร ฟ	- - ซ ฟ
- - - -	- - - ช	- - - นะ	- - มนูญ	- - - -	- - - -	- - สุ วั	- ฒ - นา

ทำนองสารัตถะ

- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ

ทำนองประโยคที่ 12 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 2 - 3 ของบทที่ 6 คำว่า “ชนะมนูญ สุวัฒนา” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “มนูญ” แปลว่า ทำให้ใจมีความสุข ส่วนคำว่า “สุวัฒนา” แบ่งออกเป็น 2 คำ คือ “สุ-” และ “วัฒนา” แปลว่า ความเจริญงอกงามดี ดังนั้น เมื่อรวมความหมายตลอดทั้ง 2 วรรคและเชื่อมโยงกับความหมายในวรรคที่ 1 จึงหมายถึง การกระทำตนให้มีความระลึกชอบหรือมีสติชอบอันเป็นการทำให้เกิดปัญญาแล้วนั้น ยังนำมาซึ่งใจที่มีความสุขและเจริญงอกงาม โดยสำนวนประโยคนี้ซ้ำทำนองกับประโยคที่ 2 4 6 8 และ 10 ทุกประการ ดังที่อธิบายไว้แล้ว ยกเว้นเพียงคำร้องที่เปลี่ยนไปตามเนื้อความแต่ละบทประพันธ์

ท่อนที่ 8 เพลงสัมมาสมาธิ

แนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองเพลง “สัมมาสมาธิ” เป็นสัมมาองค์สามแห่งหมวดสมาธิและเป็นองค์สุดท้ายแห่งมรรคแปด เพื่อกล่าวถึงความตั้งใจชอบหรือการมีสติแน่วแน่อยู่กับกิจเล็ก ๆ เพียงกิจเดียว ในการที่จะทำให้จิตแน่วแน่ด้วยอารมณ์หรือเรียกว่า สมาธิชอบ อันเป็นไปเพื่อความหลุดพ้นจากทุกข์ตามลำดับ โดยการสร้างสรรค์นี้ ผู้วิจัยได้นำเสียงและรูปแบบจังหวะของคำสั้นยาวในบทประพันธ์ “สัมมาสมาธิ” ตามฉันทลักษณ์ “กมลฉันท์ 12” จำนวน 6 บท ที่มีรูปแบบ

โครงสร้างฉันทลักษณ์กำหนดไว้ว่า 1 บทมี 2 บาท รวมจำนวน 4 วรรค บาทละ 12 คำ จึงเรียกว่าฉันท์ 12 แบ่งออกเป็นวรรคละ 6 คำ โดยคำสุดท้ายของวรรคที่ 1 สัมผัสกับคำที่ 3 ของวรรคที่ 2 และคำสุดท้ายของวรรคที่ 2 สัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 3 และคำสุดท้ายของวรรคที่ 4 สัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 2 ในบทถัดไป ดังแผนภูมิต่อไปนี้

ลหุ ลหุ ครุ ลหุ ครุ ครุ　　　ลหุ ลหุ ครุ ลหุ ครุ ครุ

ลหุ ลหุ ครุ ลหุ ครุ ครุ　　　ลหุ ลหุ ครุ ลหุ ครุ ครุ

โดยในแต่ละบาทมีการแบ่งจังหวะการอ่านฉันท์เหมือนกันทุกวรรคคือ แบ่งจังหวะเป็น 3/3 พยางค์ดังนี้

ลหุ ลหุ ครุ / ลหุ ครุ ครุ　　　ลหุ ลหุ ครุ / ลหุ ครุ ครุ

ลหุ ลหุ ครุ / ลหุ ครุ ครุ　　　ลหุ ลหุ ครุ / ลหุ ครุ ครุ

ขั้นตอนการนำฉันทลักษณ์มาสู่การกำหนดกระสวนทำนองใหม่ ผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 กำหนดเสียงสารัตถะตามบทประพันธ์ฉันทลักษณ์กมลฉันท์ 12

ผู้วิจัยนำบทประพันธ์ "สัมมาสมาธิ" จำนวน 6 บท มากำหนดเสียงของคำตามวรรณยุกต์สูง-ต่ำ-สั้น-ยาวในแต่ละวรรคดังนี้

บทที่ 1

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3	วรรค 4
มรคาเจริญรอบ	จิตะชอบมิแปรผัน	ชุติมาคุณานันท์	สุตะชัดกระจ่างใจ
ลลซ ฟซฟ	ฟฟฟ ลซด์	ลฟซ ลซซ	ฟฟล ฟฟซ

บทที่ 2

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3	วรรค 4
วรเลิศสุปัญญา	ณปภาสมองใส	ธุรกิจสฤษฎ์นัย	จะพิพัฒนาการ
ซลฟ ฟซซ	ลฟซ ฟด์ด์	ลลฟ ซฟซ	ฟลล ฟซซ

บทที่ 3

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3	วรรค 4
ลุสมาธิสัมมา	อธิชามหาศาล	ภควาลุนิพพาน	เพราะสมาธิอารมณ์
ลฟซ ลลซ	ฟลซ ฟลดํ	ลซซ ลลซ	ลฟซ ลซซ

บทที่ 4

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3	วรรค 4
สติมาวิชาเกิด	สุประเสริฐสง่าสม	ปุถุชนนิยมชม	มุทิตาสถาพร
ฟฟซ ลซฟ	ฟฟฟ ซฟดํ	ฟลซ ลซซ	ลลซ ฟลซ

บทที่ 5

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3	วรรค 4
สมุทัยนิโรธมรรค	อภิรักษ์อุทาหรณ์	มนทุกข์เพราะเดือดร้อน	จะนิราศสลายพลัน
ฟฟซ ลฟล	ฟลล ฟซดํ	ลลล ลฟล	ฟลฟ ซลซ

บทที่ 6

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3	วรรค 4
บริสุทธิ์วิมุตติ์ศาสตร์	นรชาติจะสุขสันต์	อดิศัยอภัยกัน	สหภาพนิรันดร
ซซฟ ลลฟ	ซซฟ ซฟดํ	ฟซล ฟซซ	ฟฟฟ ลซซ

ขั้นตอนที่ 2 การขยายเสียงสารัตถะและวางตำแหน่งคำร้อง

การขยายเสียงสารัตถะและวางตำแหน่งคำร้องจากบทประพันธ์นั้น ผู้วิจัยทำการขยายและวางตำแหน่งคำร้องจากความยาวคำประพันธ์ โดยคำกลอน 1 วรรค จะขยายทำนองให้มีความยาวเท่ากับทำนอง 1 ประโยค (8 ห้องเพลง) และวางคำร้องให้หมดคำภายในประโยค ดังนั้นกลอน 1 บทจะได้ทำนองเพลง 4 ประโยค โดยแบ่งออกเป็น 6 ช่วงทำนองตามจำนวนบทประพันธ์ รวมจำนวนทำนองทั้งสิ้น 24 ประโยคดังนี้

ทำนองขยายเสียงสารัตถะและวางตำแหน่งคำร้องบทที่ 1

เสียงสารัตถะบทที่ 1

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3	วรรค 4
มรคาเจริญรอบ	จิตะชอบมิแปรผัน	ชุติมาคุณานันท์	สุตะชัดกระจ่างใจ
ลลซ ฟซฟ	ฟฟฟ ลซด์	ลฟซ ลซซ	ฟฟล ฟฟซ

ทำนองขยายบทที่ 1 จำนวน 4 ประโยค

- - - -	- - - -	- - - -	- มรคา	- - - -	- - เจริญ	- - - -	- - - รอบ
- - - -	- - - -	- - - -	- ล ล ซ	- - - -	- - ฟ ซ	- - - -	- - - ฟ

- - - -	- จิ - ตะ	- - - -	- - -ชอบ	- - - -	- - - มิ	- - - -	-แปร-ผัน
- - - -	- ฟ - ฟ	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ล	- - - -	- ซ - ด์

- - - -	- - - ชุ	- - - ติ	- - - มา	- - - -	- - - คุ	- - - ณา	- - - นันท์
- - - -	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ

- - - -	- - - สุ	- - - ตะ	- - - ชัด	- - - -	- - - กระ	- - -จ่าง	- - - ใจ
- - - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ล	- - - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ซ

ทำนองขยายเสียงสารัตถะและวางตำแหน่งคำร้องบทที่ 2

เสียงสารัตถะบทที่ 2

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3	วรรค 4
วรเลิศสุปัญญา	ณปภาสมองใส	ธุรกิจสฤษฎ์นัย	จะพิพัฒนาการ
ซลฟ ฟซซ	ลฟซ ฟด์ด์	ลลฟ ซฟซ	ฟลล ฟซซ

ทำนองขยายบทที่ 2 จำนวน 4 ประโยค

- - - -	- - - -	- - - ว	- ร - เลิศ	- - - -	- - - -	- - - สุ	-ปัญ- ญา
- - - -	- - - -	- - - ซ	- ล - ฟ	- - - -	- - - -	- - - ฟ	- ซ - ซ

- - - -	- - - -	- - - ณ	- ป - ภา	- - - -	- - - -	- ส - มอง	- - - ใส
- - - -	- - - -	- - - ล	- ฟ - ซ	- - - -	- - - -	- ฟ - ดํ	- - - ดํ

- - - -	- - - -	- - - ธุ	- ร - กิจ	- - - -	- - - -	- - - ส	-ฤษฎ์- นัย
- - - -	- - - -	- - - ล	- ล - ฟ	- - - -	- - - -	- - - ซ	- ฟ - ซ

- - - -	- - - -	- - - จะ	- พิ - พั	- - - -	- - - -	- ฒ - นา	- - - การ
- - - -	- - - -	- - - ฟ	- ล - ล	- - - -	- - - -	- ฟ - ซ	- - - ซ

ทำนองขยายเสียงสารัตถะและวางตำแหน่งคำร้องบทที่ 3

เสียงสารัตถะบทที่ 3

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3	วรรค 4
ลุสมาธิสัมมา	อธิชามหาศาล	ภควาลุนิพพาน	เพราะสมาธิอารมณ์
ลฟซ ลลซ	ฟลซ ฟลดํ	ลซซ ลลซ	ลฟซ ลซซ

ทำนองขยายบทที่ 3 จำนวน 4 ประโยค

- - - -	- - - ลุ	- - - -	- สมาธิ	- - - -	- - - -	- - - -	- สัม- มา
- - - -	- - - ล	- - - -	- ฟ ซ ล	- - - -	- - - -	- - - -	- ล - ซ

- - - -	- - - -	- - - อ	- ธิ - ชา	- - - -	- - - -	- ม - หา	- - - ศาล
- - - -	- - - -	- - - ฟ	- ล - ซ	- - - -	- - - -	- ฟ - ล	- - - ดํ

- - - -	- - - -	- - - ภ	- ค - วา	- - - -	- - - -	- - - ลุ	-นิพ-พาน
- - - -	- - - -	- - - ล	- ซ - ซ	- - - -	- - - -	- - - ล	- ล - ซ

- - - -	- - -เพราะ	- - - -	- สมาธิ	- - - -	- - - -	- - - -	-อา-รมณ์
- - - -	- - - ล	- - - -	- ฟ ซ ล	- - - -	- - - -	- - - -	- ซ - ซ

ทำนองขยายเสียงสารัตถะและวางตำแหน่งคำร้องบทที่ 4

เสียงสารัตถะบทที่ 4

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3	วรรค 4
สติมาวิชาเกิด	สุประเสริฐสง่าสม	ปุถุชนนิยมชม	มุทิตาสถาพร
ฟฟซ ลซฟ	ฟฟฟ ซฟดํ	ฟลซ ลซซ	ลลซ ฟลซ

ทำนองขยายบทที่ 4 จำนวน 4 ประโยค

- - - -	- - - -	- - - -	- สติมา	- - - -	- - - -	- วิ - ชา	- - - เกิด
- - - -	- - - -	- - - -	- ฟ ฟ ซ	- - - -	- - - -	- ล - ซ	- - - ฟ

- - - -	- - - สุ	- - - -	-ประ-เสริฐ	- - - -	- - สง่า	- - - -	- - - สม
- - - -	- - - ฟ	- - - -	- ฟ - ฟ	- - - -	- - ซ ฟ	- - - -	- - - ดํ

- - - -	- - - -	- - - ปุ	- ถุ - ชน	- - - -	- - - นิ	- - - ยม	- - - ชม
- - - -	- - - -	- - - ฟ	- ล - ซ	- - - -	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ

- - - -	- - - -	- - - มุ	- ทิ - ตา	- - - -	- - - -	- ส - ถา	- - - พร
- - - -	- - - -	- - - ล	- ล - ซ	- - - -	- - - -	- ฟ - ล	- - - ซ

ทำนองขยายเสียงสารัตถะและวางตำแหน่งคำร้องบทที่ 5

เสียงสารัตถะบทที่ 5

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3	วรรค 4
สมุทัยนิโรธมรรค	อภิรักษ์อุทาหรณ์	มนทุกข์เพราะเดือดร้อน	จะนิราศสลายพลัน
ฟฟซ ลฟล	ฟลล ฟซดํ	ลลล ลฟล	ฟลฟ ซลซ

ทำนองขยายบทที่ 5 จำนวน 4 ประโยค

- - - -	- - - -	- - - -	- สมุทัย	- - - -	- - - -	- นิ - โรธ	- - -มรรค
- - - -	- - - -	- - - -	- ฟ ฟ ซ	- - - -	- - - -	- ล - ฟ	- - - ล

- - - -	- - - -	- - - อ	- ภิ- รักษ์	- - - -	- - - -	- - - อุ	-ทา-หรณ์
- - - -	- - - -	- - - ฟ	- ล - ล	- - - -	- - - -	- - - ฟ	- ซ - ดํ

- - - -	- - - -	- - - ม	- น- ทุกข์	- - - -	- - - -	- - -เพราะ	-เดือด- ร้อน
- - - -	- - - -	- - - ล	- ล - ล	- - - -	- - - -	- - - ล	- ฟ - ล

- - - -	- - - -	- - - จะ	- นิ - ราศ	- - - -	- - - -	- - - ส	-ลาย- พลัน
- - - -	- - - -	- - - ฟ	- ล - ฟ	- - - -	- - - -	- - - ซ	- ล - ซ

ทำนองขยายเสียงสารัตถะและวางตำแหน่งคำร้องบทที่ 6

เสียงสารัตถะบทที่ 6

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3	วรรค 4
บริสุทธิ์วิมุตติ์ศาสตร์	นรชาติจะสุขสันต์	อดิศัยอภัยกัน	สหภาพนิรันดร
ซซฟ ลลฟ	ซซฟ ซฟดํ	ฟซล ฟซซ	ฟฟฟ ลซซ

ทำนองขยายบทที่ 6 จำนวน 4 ประโยค

- - - -	- - - -	- - - -	- บริสุทธิ์	- - - -	- - - -	- - - -	-วิมุตติ์ศาสตร์
- - - -	- - - -	- - - -	- ซ ซ ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- ล ล ฟ

- - - -	- - - -	- - - น	- ร - ชาติ	- - - -	- - - -	- - - จะ	-สุข-สันต์
- - - -	- - - -	- - - ซ	- ซ - ฟ	- - - -	- - - -	- - - ซ	- ฟ - ดํ

- - - -	- - - -	- - - อ	- ดิ - ศัย	- - - -	- - - -	- - - อ	- ภัย- กัน
- - - -	- - - -	- - - ฟ	- ซ - ล	- - - -	- - - -	- - - ฟ	- ซ - ซ

- - - -	- - - -	- - - ส	- ห- ภาพ	- - - -	- - - -	- - - นิ	- รัน - ดร
- - - -	- - - -	- - - ฟ	- ฟ - ฟ	- - - -	- - - -	- - - ล	- ซ - ซ

ขั้นตอนที่ 3 การสร้างสรรค์ทำนองและทางร้อง

การสร้างสรรค์ทำนองและทางร้องนี้ ผู้วิจัยทำการอธิบายทั้งในส่วนทำนองและคำร้องออกทีละประโยคต่อไปนี้

ช่วงที่ 1

ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง

- - - ร	- ด - ฟ	- ม - ฟ	- ล - ซ	- - - ร	- ฟ - ซ	- ดํ - ซ	- ล - ฟ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - -	- ล ล ซ	- - - -	- - ฟ ซ	- - - -	- - - ฟ
- - - -	- - - -	- - - -	- มรคา	- - - -	- - เจริญ	- - - -	- - - รอบ

ทำนองสารัตถะ

- - - ร	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ร	- - - ซ	- - - ซ	- - - ฟ

ทำนองประโยคที่ 1 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 1 ของบทที่ 1 คำว่า “มรคาเจริญรอบ” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “มรคา” ออกเสียงคำอ่านว่า “มอระคา” แปลว่า ทาง ช่อง หรือถนน คำว่า “เจริญ” แปลว่า เติบโตหรืองอกงาม ส่วนคำว่า “รอบ” แปลว่า การบรรจบถึงกัน ดังนั้น เมื่อรวมความตลอดวรรคจึงหมายถึง ทางที่เจริญงอกงามบรรจบถึงกัน

ทำนองประโยคนี้มีทำนองต้นรากจากเสียงคำร้อง อยู่ในกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) โดยวรรคหน้าตกเสียงซอล จากนั้น ผู้วิจัยจึงวางโครงสร้างทำนองสารัตถะเริ่มต้นที่เสียงเรอันเป็นเสียงคู่สัมพันธ์คู่ที่ 4 ของเสียงซอล โดยนัยคู่ 4 นี้ เพื่อสื่อความหมายถึงการเจริญของฌาน 4 ระดับ เพราะฌานก็คือระดับความตั้งมั่นของสมาธิในการเจริญปัญญาพิจารณารูปนามจนเกิดวิปัสสนาปัญญาจนกระทั่งแทงตลอดอริยสัจสี่ ฉะนั้น สมาธิระดับใดก็ตามหากใช้ฐานการเจริญวิปัสสนาปัญญาถือเป็นสัมมาสมาธิทั้งสิ้น ดังนั้น ทำนองที่ได้จะเริ่มจากห้องที่ 1 เป็นลูกตกเสียงเร คู่กับห้องที่ 4 เป็นลูกตกเสียงซอล จากนั้น ตกแต่งทำนองในห้องที่ 2 และ 3 โดยใช้เสียงมี ซึ่งเป็นเสียงนอกกลุ่มเสียงทางชวาร่วมตกแต่งทำนองและเดินสำนวนให้ตกเสียงซอล ในขณะที่ทำนองห้องที่ 4 ใช้เสียง (- ล - ซ) ตามเสียงคำร้องเช่นเดิมดังนี้

ทำนองขยายบทที่ 1	- - - -	- - - -	- - - -	- มรคา
ประโยคที่ 1 วรรคหน้า	- - - -	- - - -	- - - -	- ล ล ซ

คู่ 4

ทำนองสารัตถะ	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - ซ
วรรคหน้าประโยคที่ 1	- - - ร	- **ด** - **ฟ**	- **ม** - **ฟ**	- ล - ซ

ตกแต่ง

ส่วนวรรคหลังใช้กระสวนรูปแบบเดียวกับวรรคหน้า เพื่อสื่อความหมายเดิม แต่เปลี่ยนเสียงในส่วนตกแต่งและเสียงตกท้ายวรรค กล่าวคือ ทำนองทั้งสองวรรคใช้เสียงสลับกันดังนี้

ทำนองสารัตถะวรรคหน้า	- - - ร	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ซ
ทำนองสารัตถะวรรคหลัง	- - - ร	- - - ซ	- - - ซ	- - - ฟ

โดยการสร้างสรรค์ทำนองวรรคหลังนี้ นอกจากจะใช้รูปแบบของวรรคหน้าแล้ว ยังใช้เสียงต้นรากจากการวางตำแหน่งคำร้อง ซึ่งคำร้องห้องที่ 6 ตกเสียงฟาและเสียงซอล ส่วนคำร้องห้องที่ 8 ตกเสียงฟาดังลำดับการสร้างสรรค์ต่อไปนี้

ทำนองขยายบทที่ 1	- - - -	- - เจริญ	- - - -	- - - รอบ
ประโยคที่ 1 วรรคหลัง	- - - -	- - ฟ ซ	- - - -	- - - ฟ

ทำนองสารัตถะวรรคหลัง	- - - ร	- - - ซ	- - - ซ	- - - ฟ
วรรคหลังประโยคที่ 1	- - - ร	- ฟ - ซ	- **ดํ** - **ซ**	- **ล** - ฟ

ตกแต่ง

ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง

- - - -	- ฟ ฟ ฟ	- - - -	ซ ฟ ม ฟ	- - - -	- ล ล ล	- - - -	ซ ล ซ ด์

ทางร้อง

- - - -	- ฟ - ฟ	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ล	- - - -	- ซ - ด์
- - - -	- จิต - ตะ	- - - -	- - - ชอบ	- - - -	- - - มิ	- - - -	- แปร- ผัน

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ด์

ทำนองประโยคที่ 2 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 2 ของบทที่ 1 คำว่า “จิตตะชอบมิแปรผัน” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “จิตะ” เป็นรูปคำมาจากคำว่า “จิต” แปลว่า ใจหรือสิ่งที่ทำหน้าที่รู้ นึกและคิด คำว่า “ชอบ” ในที่นี้ ผู้วิจัยมุ่งหมายถึงคำว่า “สัมมา” ที่แปลว่า ชอบหรือดี ส่วนคำว่า “แปรผัน” แปลว่า เปลี่ยนแปลงไปหรือผันแปรไป ดังนั้น เมื่อรวมความตลอดวรรคจึงหมายถึง จิตชอบที่ไม่แปรผันคือ จิตตั้งมั่นชอบที่สมาธิเจริญตามแนวของฌาน 4

ทำนองประโยคนี้มีเสียงต้นรากจากคำร้อง โดยวรรคหน้าตกเสียงฟาในห้องที่ 2 และห้องที่ 4 จากนั้น ผู้วิจัยจึงกำหนดให้เริ่มต้นทำนองด้วยสำนวนเสียงฟา 3 พยางค์ (- ฟ ฟ ฟ) ซึ่งเป็นเสียงที่ได้จากคำว่า “จิตตะชอบ” ไว้ในห้องที่ 2 ส่วนห้องที่ 4 ตกแต่งสำนวนตกที่เสียงฟาในลักษณะสำนวนเสียงขึ้น-ลงวกกลับเข้าหาเสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงศูนย์กลางและเป็นสียงหลักของวรรคดังนี้

ทำนองขยายบทที่ 1
ประโยคที่ 2 วรรคหน้า

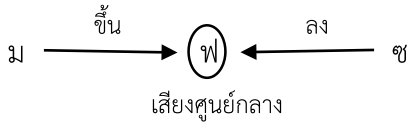
- - - -	- จิต - ตะ	- - - -	- - -ชอบ
- - - -	- ฟ - ฟ	- - - -	- - - ฟ

ประโยคที่ 2 วรรคหน้า

- - - -	- ฟ ฟ ฟ	- - - -	**ซ ฟ ม** ฟ

ตกแต่ง

ทิศทางสำนวน



ส่วนวรรคหลังใช้รูปแบบสำนวนเดียวกับวรรคหน้าแต่เปลี่ยนเสียงตามเสียงทำนองต้นรากจากคำร้องดังลำดับการสร้างสรรค์ทำนองต่อไปนี้

ทำนองขยายบทที่ 1	- - - -	- - - มิ	- - - -	- แปร-ผัน
ประโยคที่ 2 วรรคหลัง	- - - -	- - - ล	- - - -	- ซ - ดํ

↓ ↓

ประโยคที่ 2 วรรคหลัง	- - - -	- ล ล ล	- - - -	**ซ ล** ซ ดํ

ตกแต่ง

ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง

- - - ร	- ด - ล	- ดํ - ฟ	- ล - ซ	- - - ดํ	- ด - ล	- ดํ - ฟ	- ล - ซ

ทางร้อง

- - - -	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ
- - - -	- - - ชุ	- - - ติ	- - - มา	- - - -	- - - คุ	- - - ณา	- - - นันท์

ทำนองสารัตถะ

- - - ร	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 3 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 3 ของบทที่ 1 คำว่า “ชุติมา คุณานันท์” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “ชุติมา แปลว่า ผู้มีความรุ่งเรือง คำว่า “คุณานันท์” เป็นคำสนธิระหว่างคำว่า “คุณ” และคำว่า “อานันท์” โดย คำว่า “คุณ” แปลว่า ความดีที่มีประจำอยู่ในสิ่งนั้น ๆ และคำว่า “อานันท์” แปลว่า ความยินดี ความปลื้มใจ ความเพลิดเพลิน ดังนั้น เมื่อรวมความตลอดวรรคและเชื่อมโยงความหมายไปยังวรรคก่อนหน้าจึงหมายถึง เมื่อจิตตั้งมั่นแล้ว ผู้ปฏิบัตินั้นเต็มไปด้วยความรุ่งเรืองและความยินดีแห่งสมาธิ อันก่อให้เกิดปัญญา

ทำนองประโยคนี้มีทำนองต้นรากจากคำร้องตามตำแหน่งการวางคำที่ปรากฏในห้องที่ 2 - 4 จากนั้น ผู้วิจัยจึงใช้โครงสร้างสำนวนลักษณะเดียวกับประโยคที่ 1 เพราะเป็นทำนองวรรคต้นจากคำประพันธ์ของบาทเช่นเดียวกัน รวมทั้งเพื่อให้สำนวนกลอนมีความสอดคล้องสัมพันธ์กันดังนี้

ทำนองขยายบทที่ 1	- - - -	- - - ชุ	- - - ติ	- - - มา
ประโยคที่ 3 วรรคหน้า	- - - -	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ
			คงเดิม	คงเดิม / คงเดิม
ประโยคที่ 1 วรรคหน้า	- - - ร	- ด - ฟ	- ม - ฟ	- ล - ซ
ประโยคที่ 3 วรรคหน้า	- - - ร	- ด - ล	- ดํ - ฟ	- ล - ซ

ส่วนวรรคหลังเป็นสำนวนซ้ำกับวรรคหน้า โดยเปลี่ยนเฉพาะเสียงขึ้นต้นจากเดิมขึ้นต้นวรรคด้วยเสียงเรในวรรคหน้า แต่เปลี่ยนเป็นเสียงโดสูงในวรรคหลัง นอกนั้นคงทำนองเดิมทุกประการดังนี้

ประโยคที่ 3 วรรคหน้า	- - - ร	- ด - ล	- ดํ - ฟ	- ล - ซ
		รักษาทำนองเดิม		
ประโยคที่ 3 วรรคหลัง	- - - ดํ	- ด - ล	- ดํ - ฟ	- ล - ซ

ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง

- - - ด	- - - ฟ	- ล - ซ	- ดํ - ล	- - - ดํ	- - - ฟ	- ซ - ล	- ฟ - ซ

ทางร้อง

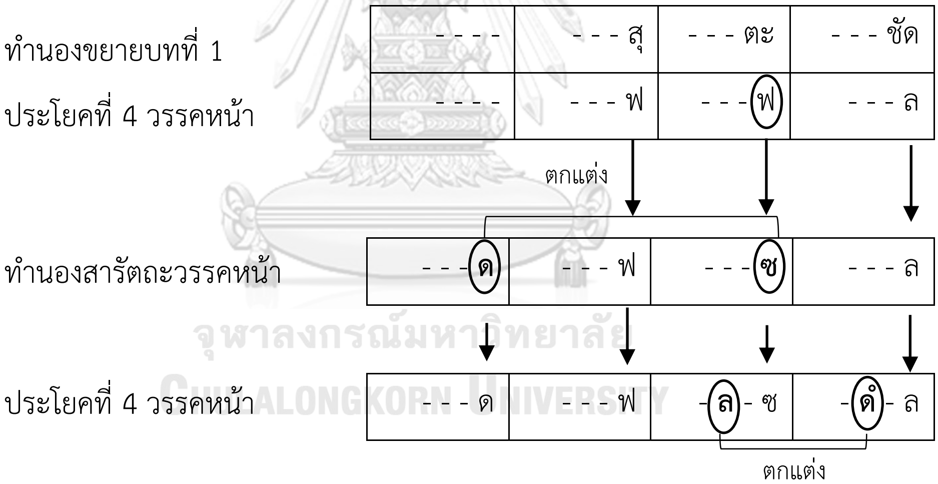
- - - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ล	- - - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ซ
- - - -	- - - สุ	- - - ตะ	- - - ชัด	- - - -	- - - กระ	- - - จ่าง	- - - ใจ

ทำนองสารัตถะ

- - - ด	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ดํ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 4 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 4 ของบทที่ 1 คำว่า “สุตะชัดกระจ่างใจ” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “สุตะ” แปลว่า ได้ยินหรือได้ฟังแล้ว และรวมถึงคำนี้มีรูปคำที่ใกล้เคียงกับคำว่า “สุตตะ”หรือ “สุตฺตํ” อันเป็นหนึ่งในองค์ 9 ประการแห่งนวังคสัตถุศาสน์ ซึ่งเป็นคำสอนของพระพระพุทธเจ้า หมายถึงพระสูตรทั้งหลายรวมทั้งพระวินัยปิฎกและนิทเทส (พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตฺโต), 2559: 221) ส่วนคำว่า “กระจ่าง” แปลว่า สว่าง ชัดเจน ดังนั้น เมื่อรวมความตลอดวรรคและเชื่อมโยงความหมายไปยังวรรคก่อนหน้าจึงหมายถึง เมื่อได้ยินได้ฟังอย่างสมบูรณ์แล้วจะมีแต่ความเบิกบาน ความสว่างขึ้นในจิตใจ

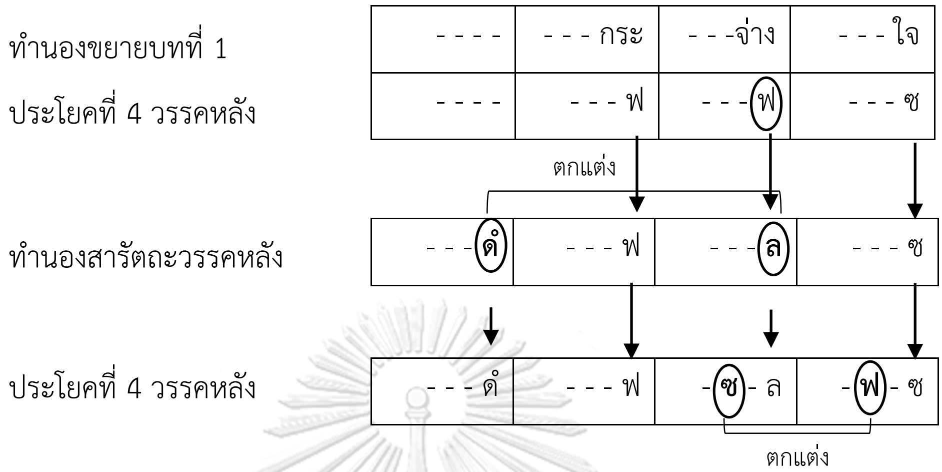
ทำนองประโยคนี้มีทำนองต้นรากจากคำร้องตามตำแหน่งการวางคำที่ปรากฏในห้องที่ 2 - 4 จากนั้น ผู้วิจัยจึงสร้างทำนองตามโครงสร้างเสียงในกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) โดยวรรคหน้ามีเสียงหลักที่เสียงฟาในห้องที่ 2 และเสียงลาในห้องที่ 4 จากนั้น จึงสร้างทำนองสารัตถะขึ้นเป็น (- - - ด/- - - ฟ/- - - ซ/- - - ล) แล้วจึงตกแต่งทำนองในลำดับต่อมาดังนี้



จากทำนองข้างต้นจะเห็นได้ว่า เสียงจากทำนองต้นรากในห้องที่ 3 นั้นตกเสียงฟา แต่เมื่อนำมากำหนดทำนองสารัตถะ เสียงฟานั้นถูกรวบมาตกเสียงในห้องที่ 2 ส่วนห้องที่ 3 ใช้เสียงซอลแทน ดังนั้น ทำนองสร้างสรรค์จึงตกแต่งทำนองจากทำนองสารัตถะให้ตกเสียงซอลในห้องดังกล่าว

ส่วนวรรคหลังยังคงใช้กระสวนสำนวนเดิมจากวรรคหน้า รวมทั้งสำนวนต้นวรรคยังใช้ลักษณะเดียวกัน โดยเสียงโดในห้องแรกใช้เสียงโดสูง ซึ่งเป็นเสียงสัมพันธ์คู่ที่ 8 ของเสียงโดต่ำในห้องที่ 1 ของ

วรรคหน้า และเดินสำนวนตกเสียงฟาในห้องถัดมา ส่วนห้องที่ 7 - 8 นั้น ตกแต่งทำนองเพื่อดำเนินสำนวนทำนองให้ตกเสียงซอลท้ายวรรคดังนี้



จากทำนองข้างต้นจะเห็นได้ว่า เสียงจากทำนองต้นรากในห้องที่ 7 นั้นตกเสียงฟา แต่เมื่อนำมากำหนดทำนองสารัตถะ เสียงฟานั้นถูกรวบมาตกเสียงในห้องที่ 6 ส่วนห้องที่ 7 ใช้เป็นเสียงลาแทน ดังนั้น ทำนองสร้างสรรค์ที่ตกแต่งทำนองจากทำนองสารัตถะจึงตกเสียงลาในห้องดังกล่าว ซึ่งเป็นรูปแบบเดียวกับทำนองในวรรคหน้า

ช่วงที่ 2

ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง

- - - -	- ด - ฟ	- - - ซ	- ล - ฟ	- - - -	- ด - ฟ	- - - ซ	- ล - ซ

ทางร้อง

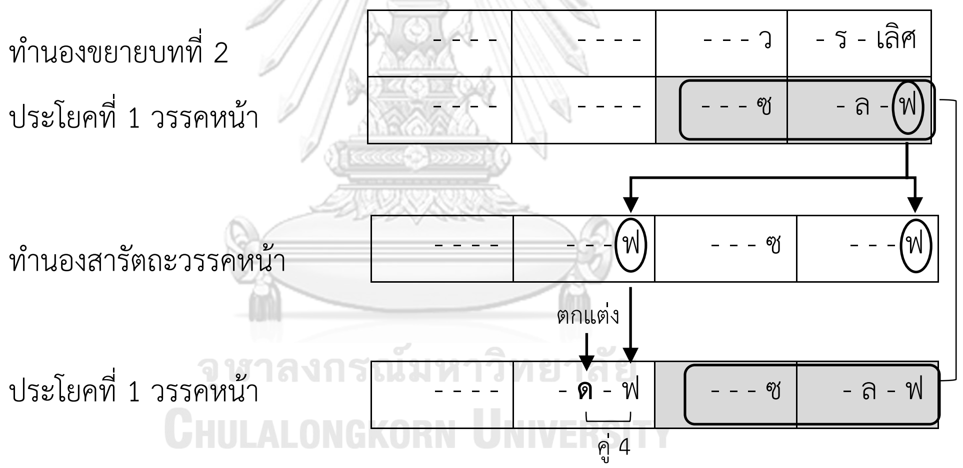
- - - -	- - - -	- - - ซ	- ล - ฟ	- - - -	- - - -	- - - ซ	- ซ - ซ
- - - -	- - - -	- - - ว	- ร - เลิศ	- - - -	- - - -	- - - สุ	- ปัญ - ญา

ทำนองสารัตถะ

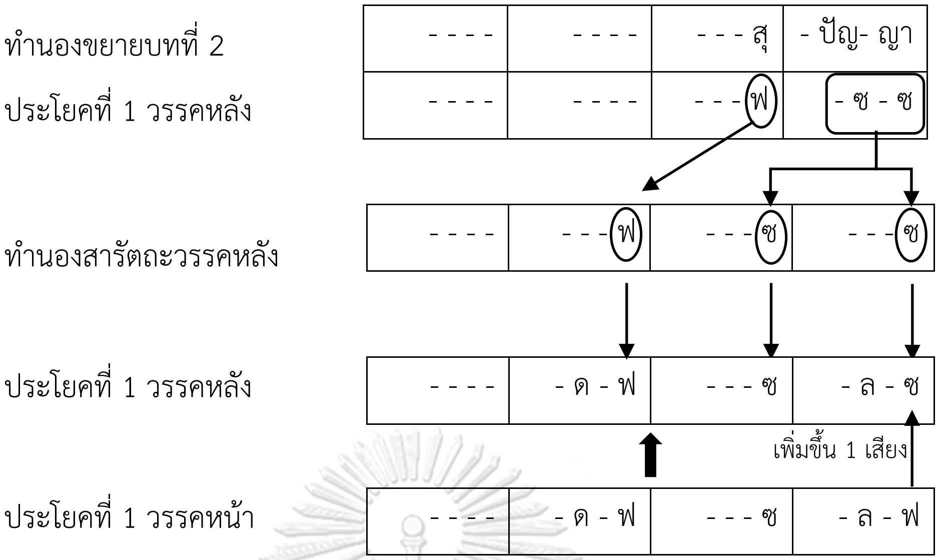
- - - -	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - -	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 1 ช่วงที่ 2 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 1 ของบทที่ 2 คำว่า “วรเลิศสุปัญญา” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “วร” แปลว่า ยอดเยี่ยมหรือประเสริฐ คำว่า “เลิศ” แปลว่า ยอดเยี่ยม คำว่า “สุ” แปลว่า ดีหรืองาม ส่วนคำว่า “ปัญญา” แปลว่า ความรอบรู้ เมื่อรวมความตลอดวรรคจึงหมายถึง ปัญญาที่ดีงามที่ประเสริฐ กล่าวคือ สมาธิหรือฌานในองค์มรรคต้องประกอบด้วยปัญญาที่ประเสริฐและดีงาม เพราะเป็นสิ่งที่ต้องอยู่ควบคู่กัน

ทำนองประโยคนี้มีทำนองต้นรากจากคำร้อง อยู่ในกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) โดยวรรคหน้าตกเสียงฟาในห้องที่ 4 จากนั้น ผู้วิจัยจึงวางโครงสร้างทำนองสารัตถะเริ่มต้นที่เสียงตกฟาในห้องคู่ห้องที่ 2 และ 4 ประกอบกับการรักษาทำนองจากคำร้องในห้องที่ 3 - 4 จากนั้นจึงใส่เสียงโดต้นห้องที่ 2 ซึ่งเป็นเสียงสัมพันธ์คู่ที่ 4 ของเสียงฟา เพื่อสื่อความหมายถึงฌาน 4 ระดับดังที่อธิบายไปในประโยคก่อนหน้าดังลำดับการสร้างสรรค์ทำนองต่อไปนี้



ส่วนวรรคหลังใช้สำนวนเดียวกับวรรคหน้า แต่เปลี่ยนเสียงตกจากเสียงฟาเป็นเสียงซอลตามเสียงคำร้อง และยังคงสื่อความหมายเดิมของประโยคดังลำดับต่อไปนี้



ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง

- - - ด์	- - - ฟ	- ซ - ล	- ฟ - ซ	- - - ด์	- - - ฟ	- ซ - ล	- ฟ - ด์

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - ล	- ฟ - ซ	- - - -	- - - -	- - ซ ล	- - - ด์
- - - -	- - - -	- - - ณ	- ป - ภา	- - - -	- - - -	- - สมอง	- - - ใส

ทำนองสารัตถะ

- - - ด์	- - - ฟ	- - - ล	- - - ซ	- - - ด์	- - - ฟ	- - - ล	- - - ด์

ทำนองประโยคที่ 2 ช่วงที่ 2 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 2 ของบทที่ 2 คำว่า “ณป-ภา สมองใส” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “ณปภา” แปลว่า ผู้มีรัศมีของนักปราชญ์ คำว่า “สมองใส” แปลว่า มีปัญญาความคิดแจ่มกระจ่าง เมื่อรวมความตลอดวรรคและเนื้อหาจากวรรคก่อน จึงหมายถึง เมื่อปฏิบัติจนเกิดปัญญา อันเปรียบเหมือนผู้มีรัศมีดั่งนักปราชญ์ที่มีปัญญาและความคิดที่ชัดเจนแจ่มกระจ่าง

ดังนั้น ทำนองประโยคนี้ ผู้วิจัยจึงนำโครงสร้างทำนองมาจากวรรคหลังประโยคที่ 4 ของช่วงที่ 1 อันเป็นเสียงตามคำว่า “กระจ่างใจ” ซึ่งตรงกับความหมายในวรรคนี้ โดยในวรรคแรกใช้สำนวน

เดิมทุกประการ ส่วนสำนวนวรรคหลังเปลี่ยนเสียงตกจากเสียงซอลเป็นเสียงโดสูงตามเสียงของคำร้องในวรรคท้ายดังนี้

วรรคหลังประโยคที่ 4 ช่วงที่ 1

- - - ดํ	- - - ฟ	- ซ - ล	- ฟ - ซ

สำนวนเดิม

วรรคหน้าประโยคที่ 1 ช่วงที่ 2

- - - ดํ	- - - ฟ	- ซ - ล	- ฟ - ซ

เพิ่มขึ้น 4 เสียง

วรรคหลังประโยคที่ 1 ช่วงที่ 2

- - - ดํ	- - - ฟ	- ซ - ล	- ฟ - ดํ

ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง

- - - ล	- ซ - ฟ	- - - ล	- ซ - ฟ	- - - ร	- ฟ - ซ	- - - ร	- ฟ - ซ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - ล	- ซ - ฟ	- - - -	- - - -	- - - ร	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- - - ธุ	- ร - กิจ	- - - -	- - - -	- - - ส	- ฤษฎ์- นัย

ทำนองสารัตถะ

- - - ล	- - - ฟ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ร	- - - ซ	- - - ร	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 3 ช่วงที่ 2 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 3 ของบทที่ 2 คำว่า “ธุรกิจสฤษฎ์นัย” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “ธุรกิจ” แปลว่า หน้าที่การงานที่พึงกระทำ คำว่า “สฤษฎ์” แปลว่า การทำ การสร้าง ส่วนคำว่า “นัย” แปลว่า ข้อสำคัญ เมื่อรวมความตลอดวรรคและเนื้อหาจากวรรคก่อนจึงหมายถึง หน้าที่การงานที่พึงกระทำ พึงสร้างอันเป็นข้อสำคัญ โดยเนื้อความในส่วนนี้จะเชื่อมโยงไปยังวรรคที่ 4 ของบทประพันธ์ด้วย กล่าวคือ หากมีปัญญาที่แจ่มกระจ่าง การกระทำหน้าที่การงานใดก็จะพัฒนาเจริญขึ้นตามลำดับ ดังนั้น ทำนองประโยคนี้ ผู้วิจัยจึงนำโครงสร้างทำนองมาจากคำร้องในวรรคแรก ใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) โดยในวรรคแรกคำร้องตกเสียงลาในห้องที่ 3 และตกเสียงฟาในห้องที่ 4 จึงกำหนดใช้สำนวนเรียง 3 เสียงคือเสียงลา เสียง

ซอลและเสียงฟา เพื่อสื่อถึงศีล สมาธิ ปัญญา อันเป็นธรรม 3 ประการที่สัมพันธ์กันทำให้เกิดปัญญาขึ้น ดังที่พระพุทธเจ้าตรัสไว้ในมหาปรินิพพานสูตร มหาวรรค ทีฆนิกายมีความว่า เมื่อศีลและสมาธิดีจะส่งผลไปสู่ปัญญาที่ดี อันจะทำให้จิตหลุดพ้นได้นั่นเอง ดังนั้น ทำนองวรรคหน้าจึงเป็นสำนวนเรียง 3 เสียงแนววิถีเสียงลงตามเสียงทำนองต้นรากจำนวน 2 ครั้งต่อไปนี้

ทำนองขยายบทที่ 2
ประโยคที่ 3 วรรคหน้า

- - - ธุ	- ร - กิจ
- - - ล	- (ล) - ฟ

↓

ทำนองสารัตถะวรรคหน้า

- - - ล	- (ซ) - ฟ

ส่วนวรรคหลังใช้แนวคิดเดียวกับวรรคหน้า แต่เปลี่ยนเสียงตามเสียงคำร้อง โดยเสียงแรกเปลี่ยนจากเสียงซอลเป็นเสียงเรเพราะเป็นเสียงสัมพันธ์คู่ที่ 4 ดังนี้

ทำนองขยายบทที่ 2
ประโยคที่ 3 วรรคหลัง

- - - ส	-ฤษฏ์ -นัย
- - - (ซ)	- ฟ - ซ

↓

ทำนองสารัตถะวรรคหลัง

- - - (ร)	- ฟ - ซ

ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง

- - - ฟ	- ซ - ล	- - - ฟ	- ซ - ล	- - - ร	- ฟ - ซ	- - - ร	- ฟ - ซ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - ฟ	- ซ - ล	- - - -	- - - -	- ร - ฟ	- - - ซ
- - - -	- - - -	- - - จะ	- พิ - พั	- - - -	- - - -	- ฒ - นา	- - - การ

ทำนองสารัตถะ

- - - ฟ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ล	- - - ร	- - - ซ	- - - ร	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 4 ช่วงที่ 2 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 4 ของบทที่ 2 คำว่า “จะพิพัฒนาการ” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “พิพัฒนาการ” แปลว่า การพัฒนาหรือความเจริญขึ้น เมื่อรวมความตลอดวรรคเชื่อมโยงไปยังวรรคก่อนหน้า กล่าวคือ หากมีปัญญาที่แจ่มกระจ่าง การกระทำหน้าที่การงานใดก็จะพัฒนาเจริญขึ้นตามลำดับดังที่อธิบายแล้วในประโยคก่อนหน้า ดังนั้นทำนองประโยคนี้ ผู้วิจัยจึงใช้แนวคิดการกำหนดความหมายและการสร้างแบบเดียวกับทำนองประโยคที่ 3 ทุกประการ โดยเปลี่ยนเสียงตามทำนองต้นรากเท่านั้น ซึ่งกำหนดใช้กลุ่มเสียงทางขวา(ฟซลxดรsx) อีกทั้งยังคงสำนวนวรรคหลังไว้เช่นเดียวกันดังนี้

ทำนองขยายบทที่ 2	- - - จะ	- พิ - พั
ประโยคที่ 4 วรรคหน้า	- - - ฟ	- ล - ล
ประโยคที่ 4 วรรคหน้า	- - - ฟ	- ซ - ล

ทำนองขยายบทที่ 2	- ฒ - นา	- - - การ
ประโยคที่ 4 วรรคหลัง	- ฟ - ซ	- - - ซ
ประโยคที่ 4 วรรคหลัง	- ร - ฟ	- - - ซ

ช่วงที่ 3

ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง

- - - -	- ด ํ - ล	- - - -	- ฟ ซ ล	- - - -	- ด ํ - ล	- - - -	- ด ํ ล ซ

ทางร้อง

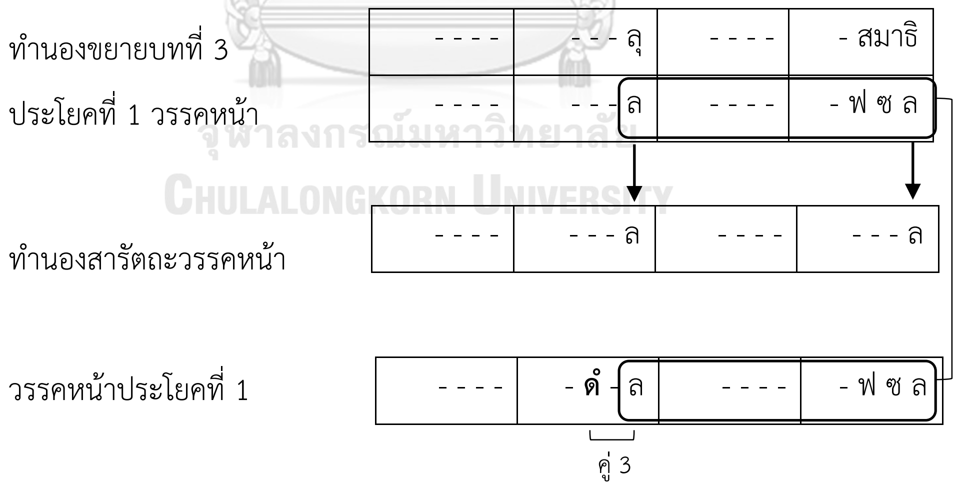
- - - -	- - - ล	- - - -	- ฟ ซ ล	- - - -	- - - -	- - - -	- ล - ซ
- - - -	- - - ลุ	- - - -	- สมาธิ	- - - -	- - - -	- - - -	- สัม - มา

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 1 ช่วงที่ 3 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 1 ของบทที่ 3 คำว่า “ลุ สมาธิสัมมา” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “ลุ” แปลว่า บรรลุถึงความสำเร็จ คำว่า “สมาธิ” แปลว่า ความตั้งมั่น โดยเป็นความหมายที่สื่อถึงเพลงสัมมาสมาธินี้ด้วย ส่วนคำว่า “สัมมา” แปลว่า ดี หรือชอบ เมื่อรวมความตลอดวรรคจึงหมายถึง การบรรลุแห่งความตั้งมั่น “สัมมาสมาธิ” เป็นสิ่งดีงามตามหลักคำสอน

ทำนองประโยคนี้ นำโครงสร้างทำนองมาจากคำร้องในวรรค อยู่ในกลุ่มเสียงทางซวา (ฟซลx ดรx) โดยมีแนวคิดเรื่องคู่เสียงที่ 3 และการเรียงเสียง 3 เสียง เพื่อสื่อถึงแนวคิดศีล สมาธิ ปัญญา เช่นเดียวกับทำนองในช่วงที่ 2 โดยทำนองต้นรากในวรรคแรกตกเสียงลาในห้องที่ 2 และห้องที่ 4 จากนั้น จึงตกแต่งทำนองในห้องที่ 2 ด้วยเสียงโดสูง ซึ่งมาจากแนวคิดเรื่องคู่ 3 นั่นเอง ส่วนทำนองในห้องที่ 4 ใช้ทำนองเดิมตามทำนองต้นราก เพราะเป็นสำนวนเรียง 3 เสียงตรงตามแนวคิดที่กำหนดในทำนองช่วงที่ 3 อยู่แล้วดังนี้



ส่วนวรรคหลังใช้แนวคิดเดียวกับวรรคหน้าแต่เปลี่ยนเสียงตกท้ายวรรคตามเสียงคำร้องคำว่า “สัมมา” จากสำนวน (- ฟ ซ ล) เป็นสำนวน (- ดํ ล ซ) ดังนี้

ทำนองขยายบทที่ 3	- - - -	- - - -	- - - -	- สัม - มา
ประโยคที่ 1 วรรคหลัง	- - - -	- - - -	- - - -	- ล - ซ
ทำนองสารัตถะวรรคหลัง	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ
วรรคหลังประโยคที่ 1	- - - -	- ดํ - ล	- - - -	- ดํ ล ซ
		คงเดิม		เปลี่ยนตามคำร้อง
วรรคหน้าประโยคที่ 1	- - - -	- ดํ - ล	- - - -	- ฟ ซ ล

ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง

- - - ดํ	- - - ล	- ด - ฟ	- ล - ซ	- - - ดํ	- - - ล	- ฟ - ซ	- ล - ดํ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - ฟ	- ล - ซ	- - - -	- - - -	- ฟ - ซ	- - - ดํ
- - - -	- - - -	- - - อ	- ธิ - ชา	- - - -	- - - -	- ม - หา	- - - ศาล

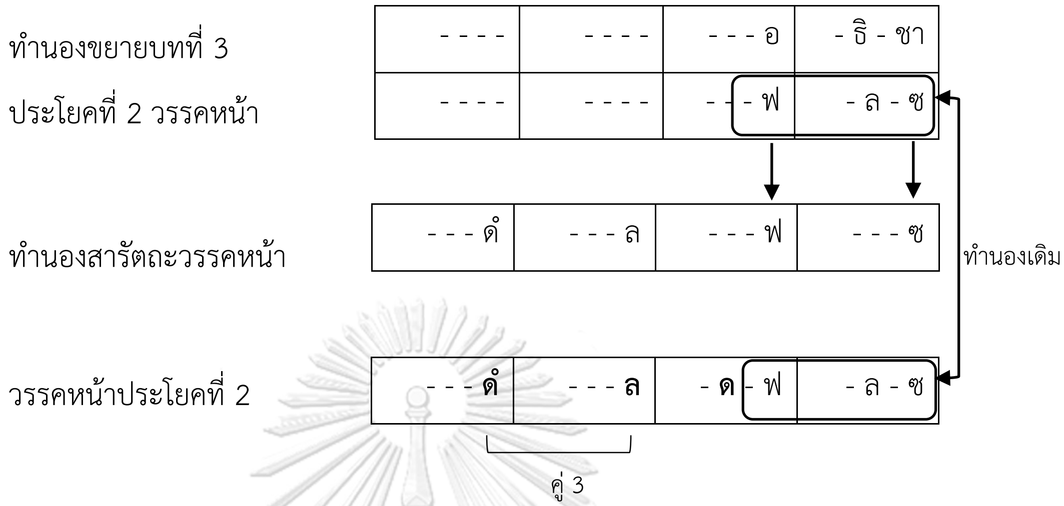
ทำนองสารัตถะ

- - - ดํ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ดํ

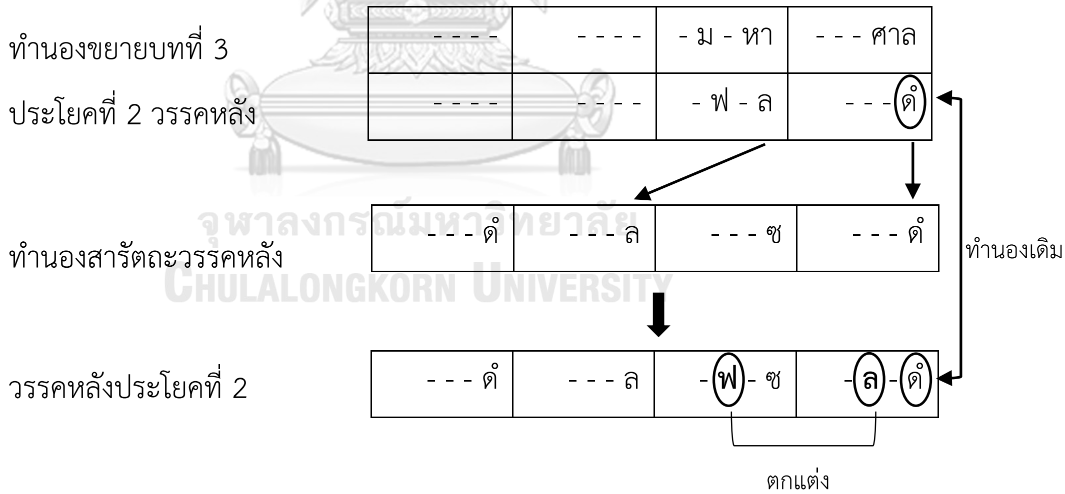
ทำนองประโยคที่ 2 ช่วงที่ 3 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 2 ของบทที่ 3 คำว่า “อธิชา มหาศาล” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “อธิชา” แปลว่า ดีที่ยิ่งใหญ่ คำว่า “มหาศาล” แปลว่า อย่างยิ่ง มากมาย เมื่อรวมความตลอดวรรคจึงหมายถึง ความดียิ่งใหญ่มหาศาล กล่าวคือเมื่อเชื่อมกับเนื้อความในวรรคที่ 1 นั้นหมายถึงสัมมาสมาธิเป็นความดียิ่งใหญ่มหาศาล

ทำนองประโยคนี้ นำโครงสร้างทำนองมาจากคำร้องในวรรค อยู่ในกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลx ดรx) โดยมีแนวคิดเรื่องคู่เสียงที่ 3 และสำนวนเรียงเสียง 3 เสียง เพื่อสื่อถึงแนวคิดศีล สมาธิ ปัญญา เช่นเดียวกับทำนองประโยคที่ 1 โดยทำนองต้นรากในวรรคแรกตกเสียงฟาในห้องที่ 3 และตกเสียง

ซอลห้องที่ 4 จากนั้น จึงตกแต่งทำนองในห้องที่ 2 ด้วยเสียงโดสูงและเสียงลา ที่นำมาจากต้นวรรคของประโยคที่ 1 อันเป็นแนวคิดเรื่องคู่ 3 นั่นเองดังนี้



ส่วนวรรคหลังซ้ำทำนองวรรคหน้า แต่เปลี่ยนเสียงตามเสียงตกของคำร้องในวรรคหลัง ซึ่งตกที่เสียงโดสูงดังนี้



ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง

- - - ด	- - - ซ	- - - ดํ	- ล - ซ	- - - ด	- - - ซ	- - - ดํ	- ล - ซ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - ดํ	- ล - ซ	- - - -	- - - -	- - - ดํ	- ล - ซ
- - - -	- - - -	- - - ภ	- ค - วา	- - - -	- - - -	- - - ลุ	- นิพ- พาน

ทำนองสารัตถะ

- - - ด	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ด	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 3 ช่วงที่ 3 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 3 ของบทที่ 3 คำว่า “ภควา ลุนิพพาน” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “ภควา” แปลว่า พระผู้มีพระภาคเจ้า คำว่า “ลุ” แปลว่า บรรลุถึงความสำเร็จ ส่วนคำว่า “นิพพาน” แปลว่า ความดับสนิทแห่งกิเลสและกองทุกข์ เมื่อรวมความตลอดวรรคจึงหมายถึง พระผู้มีพระภาคเจ้านั้นทรงบรรลุนิพพาน กล่าวคือการดับสิ้นซึ่งกิเลสและความทุกข์แล้วทั้งปวง

ทำนองประโยคนี้ กำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) และนอกจากจะนำโครงสร้างทำนองมาจากคำร้องในวรรคแล้ว ยังกำหนดเสียงขึ้นต้นวรรคด้วยเสียงโดในห้องที่ 1 และเดินเสียงไปยังเสียงซอลในห้องถัดมา ซึ่งเป็นเสียงสัมพันธ์คู่ที่ 5 และใช้ขึ้นต้นในแต่ละวรรค โดยนัยคู่ 5 นี้ สื่อความหมายถึงการละขั้นต้นสุดของการปฏิบัติคือการไม่ยึดติดในขันธ์ 5 ที่พิจารณาทั้งนามธรรมและรูปธรรม ทั้งนี้ทำนองประโยคนี้มีรูปแบบซ้ำกันทั้งวรรคหน้าและวรรคหลังดังนี้

ทำนองขยายบทที่ 3
ประโยคที่ 3 วรรคหน้า

- - - -	- - - -	- - - ภ	- ค - วา
- - - -	- - - -	- - - ล	- ล - ซ

วรรคหน้าประโยคที่ 3

- - - **ด**	- - - **ซ**	- - - **ดํ**	- ล - ซ

คู่ 5

ซ้ำทำนองเดิม

ทำนองขยายบทที่ 3
ประโยคที่ 3 วรรคหลัง

- - - -	- - - -	- - - ลุ	-นิพ-พาน
- - - -	- - - -	- - - ล	- ล - ซ

วรรคหลังประโยคที่ 3

- - - **ด**	- - - **ซ**	- - - **ดํ**	- ล - ซ

คู่ 5

ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง

- - - -	- ด ํ - ล	- - - -	- ฟ ซ ล	- - - -	- ด ํ - ล	- - - -	- ด ํ ล ซ

ทางร้อง

- - - -	- - - ล	- - - -	- ฟ ซ ล	- - - -	- - - -	- - - -	- ล - ซ
- - - -	- - - เพราะ	- - - -	- สมาธิ	- - - -	- - - -	- - - -	- อา- รมณ์

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 4 ช่วงที่ 3 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 4 ของบทที่ 3 คำว่า "เพราะสมาธิอารมณ์" แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า "สมาธิ" แปลว่า ความตั้งมั่น คำว่า อารมณ์" แปลว่า สิ่งที่ยึดตรึงจิตไว้ สิ่งที่จิตไปเกาะเกี่ยวอยู่ เมื่อรวมความตลอดวรรคจึงหมายถึง เพราะสมาธิหรือด้วยความตั้งมั่นอันเป็นสิ่งที่ยึดตรึงจิตไว้ กล่าวคือ ความหมายจากวรรคนี้เชื่อมโยงกับเนื้อความในวรรคที่ 3 จึงหมายรวมถึง พระผู้มีพระภาคเจ้าทรงบรรลุนิพพานก็ด้วยเพราะความตั้งมั่นแห่งสมาธิอันเป็นสิ่งที่ยึดตรึงจิตไว้นั่นเอง ดังนั้น ทำนองประโยคนี้ จึงใช้ทำนองเดียวกับประโยคที่ 1 ทุกประการ ดังการอธิบายแล้วในประโยคที่ 1 เนื่องจากมีความหมายในการกล่าวถึงสัมมาสมาธิเช่นเดียวกัน

ต่อไปนี้จะเป็นทำนองช่วงที่ 4 ถึงช่วงที่ 6 ซึ่งผู้วิจัยกำหนดให้เป็นทำนองที่มีโครงสร้างซ้ำกับทำนองช่วงที่ 1 ถึงช่วงที่ 3 ประหนึ่งคือการบรรเลงซ้ำเที่ยวที่สองและรวมถึงนัยของทางเปลี่ยนด้วย ดังลักษณะทำนองต่อไปนี้

ช่วงที่ 4

ทำนองในช่วงที่ 4 นี้ กำหนดให้มีทำนองรูปแบบเดียวกับทำนองในช่วงที่ 1 ทุกประการ ดังนั้น ผู้วิจัยจะทำการอธิบายเฉพาะความหมายของคำประพันธ์และทางร้องเท่านั้น

ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง

- - - ร	- ด - ฟ	- ม - ฟ	- ล - ซ	- - - ร	- ฟ - ซ	- ดํ - ซ	- ล - ฟ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - -	- ล ล ซ	- - - -	- - - -	- ดํ - ซ	- - - ฟ
- - - -	- - - -	- - - -	- สติมา	- - - -	- - - -	- วิ - ชา	- - - เกิด

ทำนองประโยคที่ 1 ช่วงที่ 4 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 1 ของบทที่ 4 คำว่า “สติมาวิชาเกิด” หมายถึง หากมีสติก็จะทำให้ก่อกำเนิดปัญญาความรู้ ซึ่งเป็นสิ่งที่อยู่ควบคู่กัน

ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง

- - - -	- ฟ ฟ ฟ	- - - -	ซ ฟ ม ฟ	- - - -	- ล ล ล	- - - -	ซ ล ซ ดํ

ทางร้อง

- - - -	- - - ฟ	- - - -	- ฟ - ฟ	- - - -	- - ล ล	- - - -	- - - ดํ
- - - -	- - - สุ	- - - -	-ประ-เสริฐ	- - - -	- - สง่า	- - - -	- - - สม

ทำนองประโยคที่ 2 ช่วงที่ 4 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 2 ของบทที่ 4 คำว่า “สุประเสริฐสง่าสม” หมายถึงความดีงามน่ายกย่องเหมาะสม กล่าวคือ เมื่อรวมความหมายกับวรรคที่ 1 จึงหมายถึงความสมบูรณ์แห่งสมาธิที่มีทั้งสติและปัญญาควบคู่กันนั้น เป็นความดีงามน่ายกย่องอย่างเหมาะสม

ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง

- - - ร	- ด - ล	- ดํ - ฟ	- ล - ซ	- - - ดํ	- ด - ล	- ดํ - ฟ	- ล - ซ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - ฟ	- ล - ซ	- - - -	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ
- - - -	- - - -	- - - ปุ	- ฤ - ชน	- - - -	- - - นิ	- - - ยม	- - - ชม

ทำนองประโยคที่ 3 ช่วงที่ 4 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 3 ของบทที่ 4 คำว่า “ปุถุชน นิยมชม” โดยคำว่า “ปุถุชน” แปลว่า สามัญชน ประชาชน ส่วนคำว่า “นิยมชม” แปลว่า ยอมรับนับถือ ชื่นชมยินดี เมื่อรวมกันหมายถึง ประชาชนยอมรับนับถือและชื่นชมยินดี

ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง

- - - ด	- - - ฟ	- ล - ซ	- ดํ - ล	- - - ดํ	- - - ฟ	- ซ - ล	- ฟ - ซ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - ซ	- ดํ - ล	- - - -	- - - -	- ซ - ล	- - - ซ
- - - -	- - - -	- - - มุ	- ทิ - ตา	- - - -	- - - -	- ส - ถา	- - - พร

ทำนองประโยคที่ 4 ช่วงที่ 4 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 4 ของบทที่ 4 คำว่า “มุทิตา สถาพร” โดยคำว่า “มุทิตา” แปลว่า ความยินดีในผู้อื่นและเป็นข้อหนึ่งในพรหมวิหาร 4 อันเป็นหลักธรรมในการดำรงชีวิตได้อย่างประเสริฐและบริสุทธิ์ ส่วนคำว่า “สถาพร” แปลว่า ยืนยง มั่นคง เมื่อรวมกันจึงหมายถึงความยินดีในผู้อื่นด้วยจิตใจผ่องใสยืนยงมั่นคง

ช่วงที่ 5

ทำนองช่วงที่ 5 นี้เป็นทำนองที่มีโครงสร้างเดียวกับทำนองช่วงที่ 2 แต่เปลี่ยนเสียง รวมทั้งในบางทำนองมีการปรับกระสวนในลักษณะทางเปลี่ยนดังรายละเอียดแต่ละประโยคต่อไปนี้

ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง

- - - -	- ด - ซ	- - - ล	- ฟ - ซ	- - - -	- ด - ซ	- - - ล	- ฟ - ล

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - -	- ฟ ฟ ซ	- - - -	- - - -	- ล - ฟ	- - - ล
- - - -	- - - -	- - - -	- สมุทัย	- - - -	- - - -	- นิ - โรธ	- - - มรรค

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - - ล

ทำนองประโยคที่ 1 ช่วงที่ 5 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 1 ของบทที่ 5 คำว่า “สมุทัย นิโรธมรรค” เป็นคำสอนแห่งอริยสัจสี่ อันเป็นความจริง 4 ประการ ประกอบด้วย ทุกข์ สมุทัย นิโรธ มรรค ดังนั้น ในวรรคนี้ ผู้วิจัยใช้ 3 คำยกเว้นคำว่าทุกข์ เพราะความทุกข์โดยส่วนใหญ่แล้ว มนุษย์มักรับรู้และเข้าใจภาวะแห่งทุกข์ได้ดี แต่ความเป็นเหตุแห่งทุกข์ ความดับทุกข์ จนไปสู่ทางพ้นทุกข์นั้นเป็นกระบวนการที่มนุษย์ต้องพยายามทำความเข้าใจทั้งเหตุ วิธีการ จนไปสู่ทางพ้นทุกข์นั้น ต้องใช้ความตั้งมั่นในการปฏิบัติจึงจะเข้าใจ

ทำนองประโยคนี้ เป็นรูปแบบทางเปลี่ยนของทำนองในช่วงที่ 2 โดยใช้กระสวนเดิมแต่เปลี่ยนเสียงตามทำนองต้นรากของคำร้องในคำประพันธ์บทนี้ กำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) วรรคหน้ามีทำนองต้นรากตกเสียงฟาและเสียงซอล เมื่อสองส่วนมารวมกันจึงได้ทำนองในวรรคแรกดังนี้

ทำนองขยายบทที่ 5	- - - -	- - - -	- - - -	- สมุทัย
ประโยคที่ 1 วรรคหน้า	- - - -	- - - -	- - - -	- ฟ ฟ ซ
กระสวนทำนองช่วงที่ 2 ประโยคที่ 1 วรรคหน้า	- - - -	- ด - ฟ	- - - ซ	- ล - ฟ
กระสวนทำนองช่วงที่ 5 ประโยคที่ 1 วรรคหน้า	- - - -	- ด - **ซ**	- - - **ล**	- **ฟ** - **ซ**

เปลี่ยนตามเสียงคำร้อง

ส่วนวรรคหลังใช้สำนวนเดียวกับวรรคหน้า แต่เปลี่ยนเสียงตกจากเสียงซอลเป็นเสียงลาตามเสียงคำร้อง และยังคงสื่อความหมายเดิมของประโยคดังลำดับต่อไปนี้

ทำนองขยายบทที่ 5

ประโยคที่ 1 วรรคหลัง

- - - -	- - - -	- นิ - โรธ	- - -มรรค
- - - -	- - - -	- ล - ฟ	- - - ล

ประโยคที่ 1 ช่วงที่ 5

วรรคหน้า

- - - -	- ด - ซ	- - - ล	- ฟ - ซ

ซ้ำสำนวนเดิม

ประโยคที่ 1 ช่วงที่ 5

วรรคหลัง

- - - -	- ด - ซ	- - - ล	- ฟ - ล

ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง

- - - ดํ	- - - ซ	- ด - ฟ	- ซ - ล	- - - ดํ	- - - ซ	- ด - ฟ	- ซ - ดํ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - ฟ	- ซ - ล	- - - -	- - - -	- - - ฟ	- ซ - ดํ
- - - -	- - - -	- - - อ	- ภิ - รักษ์	- - - -	- - - -	- - - อุ	- ทา- หรณ์

ทำนองสารัตถะ

- - - ดํ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 2 ช่วงที่ 5 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 2 ของบทที่ 5 คำว่า "อภิรักษ์อุทาหรณ์" แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า "อนุรักษ์" แปลว่า ผู้รักษ์ไว้ให้คงเดิม คำว่า "อุทาหรณ์" แปลว่า เป็นตัวอย่างยกขึ้นมาเทียบเคียง เมื่อรวมความตลอดวรรคและเนื้อหาจากวรรคก่อนจึงหมายถึงสิ่งที่ทำไว้ให้มั่นคงเป็นตัวอย่าง กล่าวคือ การมีปัญญาเข้าใจในเหตุ การดับและนำไปสู่ทางพ้นทุกข์นั้น เป็นสิ่งที่ควรกระทำให้คงอยู่เพื่อเป็นอุทาหรณ์ นำไปสู่การตั้งมั่นแห่งการปฏิบัติไปสู่การพ้นทุกข์ทั้งปวง ดังนั้น ทำนองประโยคนี้ ผู้วิจัยจึงนำโครงสร้างทำนองประโยคที่ 2 ของช่วงที่ 2 โดยใช้กระสวนเดิมแต่เปลี่ยนเสียงตามทำนองต้นรากของคำร้องในบทประพันธ์นี้ ในกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดsx) วรรคหน้ามีทำนองต้นรากตกเสียงฟาและเสียงลา เมื่อสองส่วนมารวมกันจึงได้ทำนองในวรรคแรกดังนี้

ทำนองขยายบทที่ 5
ประโยคที่ 2 วรรคหน้า

- - - -	- - - -	- - - อ	- ภิ - รักษ์
- - - -	- - - -	- - - ฟ	- ล - ล

กระสวนทำนองช่วงที่ 2
ประโยคที่ 2 วรรคหน้า

- - - ด ํ	- - - ฟ	- ซ - ล	- ฟ - ซ

ซ้ำสำนวนเดิม ↓

กระสวนทำนองช่วงที่ 5
ประโยคที่ 2 วรรคหน้า

- - - ด ํ	- - - ซ	- ด - ฟ	- ซ - ล

ส่วนวรรคหลังใช้สำนวนเดียวกับวรรคหน้า แต่เปลี่ยนเสียงตกจากเสียงลาเป็นเสียงโดตามเสียงคำร้อง และยังคงสื่อความหมายเดิมของประโยค

ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง

- - - ล	- ซ - ฟ	- - - ฟ	- ซ - ล	- - - ล	- ซ - ฟ	- - - ฟ	- ซ - ล

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - ฟ	- ซ - ล	- - - -	- - - -	- - - ฟ	- ซ - ล
- - - -	- - - -	- - - ม	- น - ทุกข์	- - - -	- - - -	- - - เพราะ	-เดือด-ร้อน

ทำนองสารัตถะ

- - - ล	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ล	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ล

ทำนองประโยคที่ 3 ช่วงที่ 5 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 3 ของบทที่ 5 คำว่า “มนทุกข์เพราะเดือดร้อน” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “มน” แปลว่า ใจ เมื่อรวมความตลอดวรรคหมายถึง ใจที่เป็นทุกข์มีความกังวลไม่เป็นสุข โดยทำนองในประโยคนี้ อยู่ในกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลx ดรx) ใช้สำนวนเดียวกับประโยคที่ 3 ของช่วงที่ 2 ในลักษณะสำนวนเรียงสามเสียงเช่นเดียวกัน แต่

ทำนองในประโยคนี้ ใช้ลักษณะเรียงสามเสียงแนววิถีเสียงขึ้นและลง สลับกันตามเสียงคำร้องของทำนองต้นราก อีกทั้งมีสำนวนซ้ำกันทั้งวรรคหน้าและวรรคหลังดังนี้

ทำนองขยายบทที่ 5
ประโยคที่ 3 วรรคหน้า

- - - -	- - - -	- - - ม	- น - ทุกข์
- - - -	- - - -	- - - ล	- ล - ล

แนววิถีเสียงลง

กระสวนทำนองช่วงที่ 2
ประโยคที่ 3 วรรคหน้า

- - - ล	- ซ - ฟ	- - - ล	- ซ - ฟ

ซ้ำสำนวนเดิม
แนววิถีเสียงขึ้น

ประโยคที่ 3 วรรคหน้า

- - - ล	- ซ - ฟ	- - - ฟ	- ซ - ล

ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง

- - - ล	- ซ - ฟ	- - - ล	- ซ - ฟ	- - - ดํ	- ล - ซ	- - - ดํ	- ล - ซ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - ล	- ซ - ฟ	- - - -	- - - -	- - - ดํ	- ล - ซ
- - - -	- - - -	- - - จะ	- นิ - ราศ	- - - -	- - - -	- - - ส	- ลาย-พลัน

ทำนองสารัตถะ

- - - ล	- - - ฟ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 4 ช่วงที่ 5 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 4 ของบทที่ 5 คำว่า “จะนิราศสลายพลัน” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “นิราศ” แปลว่า ปราศจาก ส่วนคำว่า “สลาย” แปลว่า สูญสิ้นไป และคำว่า “พลัน” แปลว่า ทันที เมื่อรวมความตลอดวรรคหมายถึง จะปราศจากและสูญสิ้นไปในทันที กล่าวคือ เมื่อรวมเนื้อความจากทุกวรรคของบทจะหมายถึง การรู้เหตุ รู้ดับ รู้ทางในการพ้นทุกข์ อันเป็นสิ่งที่รักษาใจที่เป็นทุกข์หรือมีความกังวลไม่เป็นสุข ให้ปราศจากทุกข์ สูญสิ้นไปในทันที

โดยทำนองในประโยคนี้ อยู่ในกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ใช้สำนวนเดียวกับประโยคที่ 4 ของช่วงที่ 2 ในลักษณะสำนวนเรียงสามเสียงซ้ำกันทั้งวรรคหน้าและวรรคหลัง เช่นเดียวกัน แต่ทำนองในประโยคนี้ ใช้ลักษณะเรียงสามเสียงแนววิถีเสียงลงตามเสียงคำร้องจากทำนองต้นรากดังนี้

ทำนองขยายบทที่ 5
ประโยคที่ 4 วรรคหน้า

- - - -	- - - -	- - - จะ	- นิ - ราศ
- - - -	- - - -	- - - ฟ	- ล - ฟ

แนววิถีเสียงขึ้น → แนววิถีเสียงขึ้น →

กระสวนทำนองช่วงที่ 2
ประโยคที่ 4 วรรคหน้า

- - - ฟ	- ซ - ล	- - - ฟ	- ซ - ล

สลับทิศทาง

← แนววิถีเสียงลง ← แนววิถีเสียงลง

กระสวนทำนองช่วงที่ 5
ประโยคที่ 4 วรรคหน้า

- - - ล	- ซ - ฟ	- - - ล	- ซ - ฟ

ส่วนวรรคหลังใช้รูปแบบเดียวกันดังนี้

ทำนองขยายบทที่ 5
ประโยคที่ 4 วรรคหน้า

- - - -	- - - -	- - - ส	-ลาย- พลัน
- - - -	- - - -	- - - ซ	- ล - ซ

แนววิถีเสียงขึ้น → แนววิถีเสียงขึ้น →

กระสวนทำนองช่วงที่ 2
ประโยคที่ 4 วรรคหลัง

- - - ร	- ฟ - ซ	- - - ร	- ฟ - ซ

ซ้ำเสียงตกเดิม

← แนววิถีเสียงลง ← แนววิถีเสียงลง

กระสวนทำนองช่วงที่ 5
ประโยคที่ 4 วรรคหลัง

- - - ดํ	- ล - ซ	- - - ดํ	- ล - ซ

ช่วงที่ 6

ทำนองช่วงที่ 6 นี้เป็นทำนองที่มีโครงสร้างเดียวกับทำนองช่วงที่ 3 แต่เปลี่ยนเสียง รวมทั้งในบางทำนองมีการปรับกระสวนในลักษณะทางเปลี่ยนดังรายละเอียดแต่ละประโยคต่อไปนี้

ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง

- - - -	- ด ํ - ฟ	- - - -	- ล ซ ฟ	- - - -	- ด ํ - ฟ	- - - -	- ล ซ ฟ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - -	- ล ซ ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- ล ซ ฟ
- - - -	- - - -	- - - -	- บริสุทธิ์	- - - -	- - - -	- - - -	-วิมุตติ์ศาสตร์

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ฟ

ทำนองประโยคที่ 1 ช่วงที่ 6 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 1 ของบทที่ 6 คำว่า “บริสุทธิ์วิมุตติ์ศาสตร์” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “บริสุทธิ์” แปลว่า ปราศจากมลทิน หมดจด คำว่า “วิมุตติ์ศาสตร์” แปลว่า ความรู้แห่งการหลุดพ้น เมื่อรวมความตลอดวรรคจึงหมายถึง เป็นความบริสุทธิ์อันเป็นทางแห่งการหลุดพ้น

โดยทำนองในประโยคนี้ อยู่ในกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ใช้สำนวนเดียวกับประโยคที่ 1 ของช่วงที่ 3 ในลักษณะสำนวนเรียงสามเสียง โดยใช้แนวคิดคู่เสียงที่ 3 และเรียงเสียง 3 เสียง เพื่อสื่อถึงแนวคิดศีล สมาธิ ปัญญา เช่นเดียวกับทำนองในช่วงที่ 2 และช่วงที่ 3 โดยทำนองในวรรคแรกของการกำหนดทำนองสารัตถะเปลี่ยนเป็นลูกตกเสียงฟาในห้องที่ 2 และห้องที่ 4 ส่วนทำนองในห้องที่ 4 ใช้โครงทำนองตามทำนองต้นราก (- ซ ซ ฟ) จึงปรับสำนวนให้เป็นสำนวนเรียงสามเสียงคือ (- ล ซ ฟ) และสำหรับทำนองวรรคหลังใช้แนวคิดและสำนวนเดียวกับวรรคหน้าแต่เปลี่ยนเฉพาะคำร้องเป็น “วิมุตศาสตร์” ตามลำดับดังนี้

ทำนองขยายบทที่ 6
ประโยคที่ 1 วรรคหน้า

- - - -	- - - -	- - - -	- บริสุทธิ์
- - - -	- - - -	- - - -	- ซ ซ ฟ

ทำนองสารัตถะวรรคหน้า

- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ฟ

ประโยคที่ 1 วรรคหน้า

- - - -	- ดํ - ฟ	- - - -	- ล ซ ฟ

สำนวนเดิมจากโครงทำนองช่วงที่ 3 ตกแต่ง

ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง

- - - ดํ	- - - ฟ	- ด - ซ	- ล - ฟ	- - - ดํ	- - - ฟ	- ด - ซ	- ล - ดํ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - ซ	- ล - ฟ	- - - -	- - - -	- - - ซ	- ล - ดํ
- - - -	- - - -	- - - น	- ร - ชาติ	- - - -	- - - -	- - -จะ	-สุข - สันต์

ทำนองสารัตถะ

- - - ดํ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ดํ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 2 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 2 ของบทที่ 6 คำว่า “นรชาติจะสุขสันต์” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “นรชาติ” แปลว่า หมู่คนหรือคน คำว่า “สุขสันต์” แปลว่า อย่างมีความสุข เมื่อรวมความจึงหมายถึง ผู้คนจะมีความสุข กล่าวคือ เมื่อรวมเนื้อความจากวรรคที่ 1 หมายถึงความบริสุทธิ์แห่งทางหลุดพ้นจะทำให้ผู้คนพบหนทางแห่งความสุข

ทำนองประโยคนี้ อยู่ในกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) โดยนำโครงสร้างทำนองและแนวคิดมาจากประโยคที่ 2 ของช่วงที่ 3 และทำการเปลี่ยนเสียงตามคำร้องในบทประพันธ์ดังนี้

ทำนองขยายบทที่ 6
ประโยคที่ 2 วรรคหน้า

- - - -	- - - -	- - - น	- ร - ชาติ
- - - -	- - - -	- - - ซ	- ซ - ฟ

ทำนองสารัตถะวรรคหน้า

- - - ดํ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ

ประโยคที่ 2 วรรคหน้า

- - - ดํ	- - - ฟ	- ด - ซ	- ล - ฟ

ตกแต่ง

ส่วนวรรคหลังซ้ำทำนองวรรคหน้า แต่เปลี่ยนเสียงตกตามคำร้อง จากเดิมตกที่เสียงฟา จึงเปลี่ยนเป็นตกเสียงโดสูงแทนดังนี้

ทำนองขยายบทที่ 6
ประโยคที่ 2 วรรคหลัง

- - - -	- - - -	- - - จะ	- สุข-สันต์
- - - -	- - - -	- - - ซ	- ฟ - ดํ

ประโยคที่ 2 วรรคหลัง

- - - ดํ	- - - ฟ	- ด - ซ	- ล - ดํ

ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง

- - - ดํ	- - - ซ	- - - ฟ	- ซ - ล	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ร	- ฟ - ซ

ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - ฟ	- ซ - ล	- - - -	- - - -	- - - ร	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- - - อ	- ดิ - ศัย	- - - -	- - - -	- - - อ	- ภัย - กัน

ทำนองสารัตถะ

- - - ดํ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ร	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 3 ช่วงที่ 6 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 3 ของบทที่ 6 คำว่า “อดิศัย อภัยกัน” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “อดิศัย” แปลว่า ประเสริฐ เลิศ คำว่า “อภัย” แปลว่า ให้อภัย ความไม่มีภัย เมื่อรวมความจึงหมายถึง ปราศจากภัยเป็นสิ่งประเสริฐ กล่าวคือ ความบริสุทธิ์แห่งทางหลุดพ้นจะทำให้ผู้คนพบหนทางแห่งความสุขและปราศจากภัย อันเป็นสิ่งประเสริฐ ล้ำเลิศ

ทำนองประโยคนี้ อยู่ในกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) โดยนำโครงสร้างทำนองและแนวคิดมาจากประโยคที่ 3 ของช่วงที่ 3 ที่ทำการเปลี่ยนเสียงตามคำร้องในบทดังนี้

ทำนองขยายบทที่ 6	- - - -	- - - -	- - - อ	- ดิ - สัย
ประโยคที่ 3 วรรคหน้า	- - - -	- - - -	- - - ฟ	- ซ - ล
ทำนองสารัตถะวรรคหน้า	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล
ประโยคที่ 3 ช่วงที่ 6 วรรคหน้า	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ฟ	- ซ - ล

ส่วนวรรคหลังซ้ำทำนองเดียวกับวรรคหน้า แต่เปลี่ยนเสียงตกตามเสียงคำร้อง โดยจากเดิมตกเสียงลาเปลี่ยนเป็นตกเสียงซอลแทนดังนี้

ทำนองขยายบทที่ 6	- - - -	- - - -	- - - อ	- ภัย - กัน
ประโยคที่ 3 วรรคหลัง	- - - -	- - - -	- - - ฟ	- ซ - ซ
ประโยคที่ 3 วรรคหลัง	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ร	- ฟ - ซ

ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง

- - - -	- ดํ - ซ	- - - ฟ	- ฟ - ฟ	- - - -	- ดํ - ล	- - - ซ	- ซ - ซ

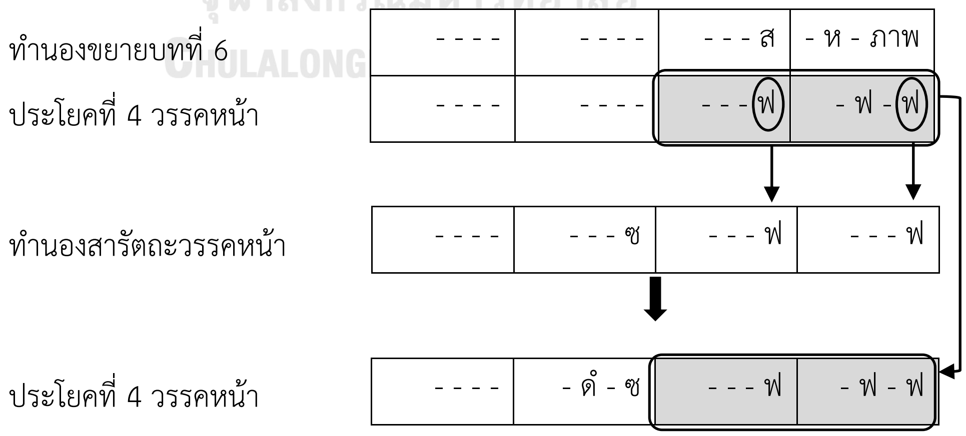
ทางร้อง

- - - -	- - - -	- - - ฟ	- ฟ - ฟ	- - - -	- - - -	- - - ซ	- ซ - ซ
- - - -	- - - -	- - - ส	- ห - ภาพ	- - - -	- - - -	- - - นิ	- รัน - ดร

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - -	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 4 ช่วงที่ 6 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 4 ของบทที่ 6 คำว่า “สหภาพนิรันดร” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “สหภาพ” แปลว่า การรวมตัว คำว่า “นิรันดร” แปลว่า ตลอดไป เมื่อรวมความจึงหมายถึง การรวมตัวกันตลอดไป กล่าวคือ การตั้งมั่นหรือความเป็นสัมมาสมาธิ อันเป็นความบริสุทธิ์แห่งทางหลุดพ้นจะทำให้ผู้คนพบหนทางแห่งความสุขและปราศจากภัย อันเป็นสิ่งประเสริฐ ล้ำเลิศที่อยู่ร่วมกันอย่างมั่นคงตลอดไป ทำนองประโยคนี้อยู่ในกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) โดยนำโครงสร้างทำนองและแนวคิดมาจากประโยคที่ 4 ของช่วงที่ 3 ซึ่งทำการเปลี่ยนเสียงและเพิ่มพยางค์เสียงตามคำร้องในบทดังนี้



ส่วนวรรคหลังซ้ำทำนองเดียวกับวรรคหน้า แต่เปลี่ยนเสียงตกตามเสียงคำร้อง โดยจากเดิมตกเสียงฟาเปลี่ยนเป็นตกเสียงซอลแทนดังนี้

ทำนองขยายบทที่ 6

ประโยคที่ 4 วรรคหลัง

- - - -	- - - -	- - - นิ	- รัน - ดร
- - - -	- - - -	- - - ล	- ซ - ซ

ประโยคที่ 4 วรรคหลัง

- - - -	- ด - ล	- - - ซ	- ซ - ซ

ตอนที่ 3 เพลงอินทร์พิณจำแลง

เพลงอินทร์พิณจำแลงนี้ กำหนดให้มีสำนวนเพลงปรบไก่ สองชั้น จำนวน 8 ประโยคและกำหนดให้ใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) นอกจากเป็นระดับเสียงที่เหมาะกับกระจับปี่แล้วยังเป็นกลุ่มเสียงคู่ที่ 4 ของกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงที่ได้จากทำนองต้นราก คำสวดบาลีในบทนอบน้อมบูชาพระพุทธเจ้า (นะโม) โดยมีรายละเอียดของทำนองแบ่งออกเป็น 3 ทางสำหรับกระจับปี่ 3 ขนาดคือ

ทางที่ 1 สำหรับกระจับปี่ใหญ่สร้างทำนองเป็นเสียงสารัตถะอัตราจังหวะช้าและใช้เสียงต่ำเป็นหลัก เพื่อสื่อทำนองในความหมายของความหย่อน

ทางที่ 2 สำหรับกระจับปี่เล็ก ผู้วิจัยมุ่งพัฒนาสำนวนทำนองจากทางกระจับปี่ใหญ่ให้มีความซับซ้อนขึ้น โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อต้องการให้กระจับปี่เล็กสื่อความหมายของความตึง เป็นทางปฏิบัติที่ยาก โดยใช้ลักษณะของความตึงเครียด (tension) ของทำนองเป็นการถ่ายทอดแนวคิดดังกล่าว อันประกอบด้วยกลวิธีการบรรเลงแบบพิเศษต่าง ๆ เช่น การใช้เสียงสูง การขยี้ การสะบัด การบรรเลงแบบเก็บ และการสะบัดแบบเสียงจาว ๆ การดีดข้ามเสียง ความผันผวนของทิศทางสำนวนกลอนและการใช้อัตราจังหวะเร็ว

ทางที่ 3 สำหรับกระจับปี่กลาง ผู้วิจัยมุ่งสร้างทำนองเป็นลักษณะบังคับทาง เพื่อให้สื่อความหมายของความพอดี โดยลดการเติมแต่ง ลดความซับซ้อน แต่มีกระสวนทำนองที่เป็นทางกลาง ๆ โดยอยู่บนพื้นฐานสารัตถะเดียวกับทางกระจับปี่ใหญ่

โดยทั้ง 3 ทางนี้เป็นโครงสร้างทำนองเดียวกัน แต่สร้างสำนวนของแต่ละทางตามความหมายของพิณทั้งสามลักษณะ เพื่อให้เห็นความแตกต่างระหว่างกัน โดยมีโครงสร้างทำนองจำนวน 8 ประโยค หน้าทับปรบไก่ อัตราจังหวะสองชั้น โดยแบ่งทำนองออกเป็น 3 ส่วนคือ

ส่วนที่ 1 ประโยคที่ 1-3 (ABC)

ส่วนที่ 2 ประโยคที่ 4-6 (A’BD)

ส่วนที่ 3 ประโยคที่ 7-8 (B’C)

โดยโครงสร้างทำนองและการเคลื่อนที่ของทำนองมุ่งสร้างสำนวนลูกตกเสียงโดเป็นหลัก รวมทั้งการแทรกสำนวนลูกเท่า ซึ่งเป็นสำนวนเพลงที่มักปรากฏในสำนวนเพลงปรบไก่ ดังมีรายละเอียดของโครงสร้างและทำนองต่อไปนี้

ประโยคที่ 1

ทางที่ 1 กระจับปี่ใหญ่

- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ดํ

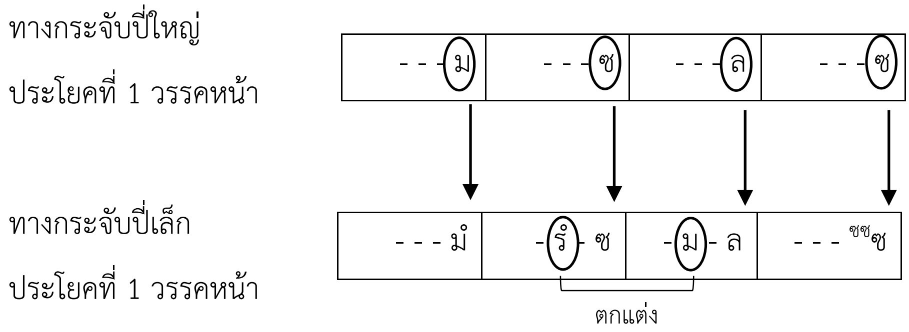
ทางที่ 2 กระจับปี่เล็ก

- - - มํ	- รํ - ซ	- ม - ล	- - - ซซ ซ	- ซ - ดํ	รํมํ - ซ	- ม - ล	ซ ล - ดํ

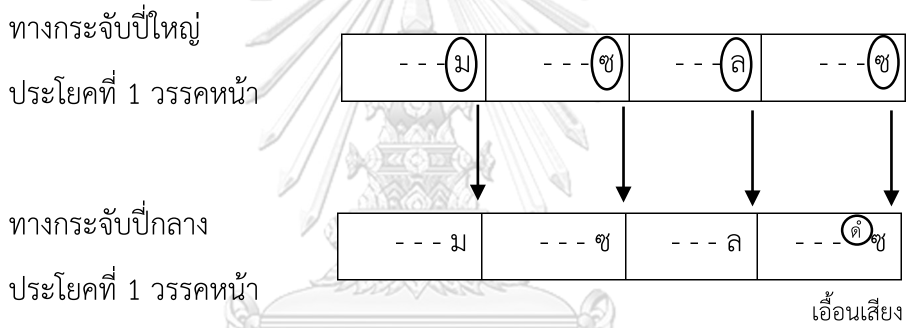
ทางที่ 3 กระจับปี่กลาง

- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ดํ ซ	- - - ม	- - - ล ซ	- ดํ - ล	ซฺ ซ ล ดํ

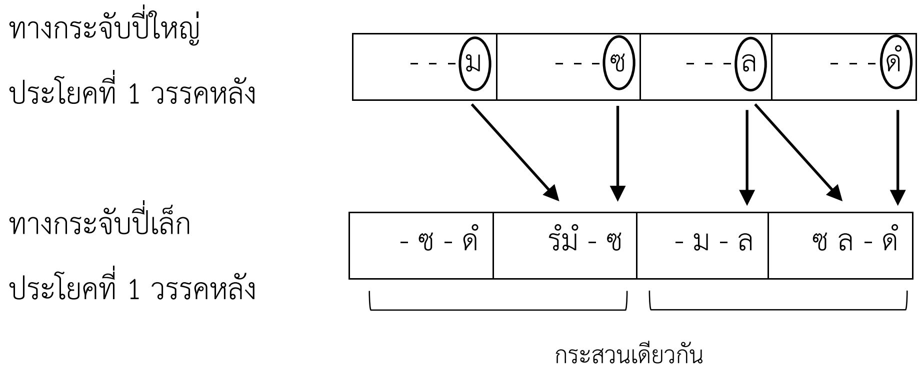
ประโยคที่ 1 ทางที่ 1 ทางกระจับปี่ใหญ่มีสำนวนวรรคหน้าเป็นสำนวนลูกเท่าอัตราจังหวะสองชั้นลงลูกตกเสียงซอล ส่วนวรรคหลังทำนองเคลื่อนที่ลงตกที่เสียงโดสูง ซึ่งเป็นเสียงคู่สัมพันธ์คู่ที่ 4 ของลูกตกเสียงซอลในห้องที่ 4 และเป็นกระสวนทำนองแนววิถีเสียงขึ้น ในขณะที่ทางที่ 2 ทางกระจับปี่เล็กกำหนดใช้เสียงมีสูง (มํ) ซึ่งเป็นเสียงคู่แปดของทางกระจับปี่ใหญ่ในต้นห้องที่ 1 ของวรรคหน้า และลงปิดวรรคด้วยสำนวนสะบัดเสียงซอลเพื่อคงเสียงลูกเท่าเสียงซอลของวรรคเอาไว้ และใช้เสียงเรสูงซึ่งเป็นเสียงในกลุ่มเสียงเดียวกันร่วมตกแต่งและดำเนินทำนอง โดยทางกระจับปี่เล็กในวรรคหน้านี้เป็นการสร้างทำนองตามเสียงสารัตถะเดิม ดังการเปรียบเทียบทำนองวรรคหน้าระหว่างทางกระจับปี่ใหญ่และทางกระจับปี่เล็กดังนี้



ส่วนทางที่ 3 ทางกระจับปี่กลางวรรคหน้านั้น เริ่มต้นด้วยสำนวนลูกเท่ายืนเสียงซอล โดยทางกระจับปี่กลางยังคงแปรทางตามเสียงสารัตถะเดิม และสอดแทรกเสียงเอื้อนในห้องที่ 4 (- - - ดํ ซ) เท่านั้น ดังการเปรียบเทียบทำนองต่อไปนี้



ส่วนสำนวนวรรคหลังทางกระจับปี่เล็กได้ปรับตกแต่งสำนวนเพิ่มเติม โดยเป็นการเคลื่อนที่ทำนองที่ตกแต่งทำนองให้มีความสัมพันธ์และการเชื่อมเสียงมากขึ้นจากทางกระจับปี่ใหญ่ ในลักษณะทำนองบังคับทางที่ยังคงรักษาเสียงตกห้องคู่เอาไว้ดังนี้



ในขณะที่วรรคหลังของทางกระจับปี่กลางสร้างทำนองโดยยึดเสียงสารัตถะเช่นกัน และตกแต่งทำนองด้วยการเอื้อนเสียงในห้องที่ 6 (- - ล ซ) รวมทั้งนำเสียงโดสูง (ดํ) มาเป็นเสียงเชื่อมในห้องที่ 7 ไปสู่ทำนองในห้องที่ 8 ด้วยสำนวน (- **ดํ** - ซ/ - ล - **ดํ**) นอกจากนี้ทำนองในห้องที่ 8 ตกแต่งทำนองด้วยทางเก็บโดยใช้นิ้วเสียงซอลบรรเลงสลับกับเสียงซอลสายเปล่าของกระจับปี่กลางดังนี้

ทางกระจับปี่ใหญ่
ประโยคที่ 1 วรรคหลัง

- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ดํ

ทางกระจับปี่กลาง
ประโยคที่ 1 วรรคหลัง

- - - ม	- - - ล ซ	- ดํ - ล	**ซฺ ซ ล** ดํ
	เอื้อนเสียง		ตกแต่งทำนอง

ประโยคที่ 2

ทางที่ 1 กระจับปี่ใหญ่

- - - -	- - - มํ	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ล	- - - -	- - – ซ

ทางที่ 2 กระจับปี่เล็ก

- - - ซํซํซํ	- ซํ - มํ	ดํรํมํซํ	-มํรํมํ ซํมํรํดํ	-รํมํรํ ดํล-มํ	ซํมํรํดํ -ฟํมํฟํ	ซํฟํมํรํ มํรํดํล	ซลดํล ซม-ซ

ทางที่ 3 กระจับปี่กลาง

- - - ด	- ร - ม	- - ร ม	ซ ม ร ด	- - - ซ	- - - ดํ ล	- ซ - ล	ซ ม - ซ

ประโยคที่ 2 นี้ ทางกระจับปี่ใหญ่สร้างสำนวนวรรคหน้าโดยนำเสียงแรกและเสียงสุดท้ายของประโยคที่ 1 คือเสียงมีและเสียงโด มาเป็นเสียงตกหลักของทำนองวรรคหน้า โดยที่เสียงมีนั้นเป็นเสียงมีสูง (มํ) ซึ่งเป็นเสียงคู่แปดของเสียงต้นราก รวมทั้งเป็นการเดินสำนวนต่อเนื่องจากทำนองห้องที่ 8 ประโยคที่ 1 ของทางกระจับปี่ใหญ่ ส่วนวรรคหลังใช้ลูกเท่าเสียงซอลมาเป็นเสียงตกหลัก ดังการเทียบที่มาของทำนองในประโยคที่ 2 ต่อไปนี้

ทางกระจับปี่ใหญ่

ประโยคที่ 1

- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ดํ

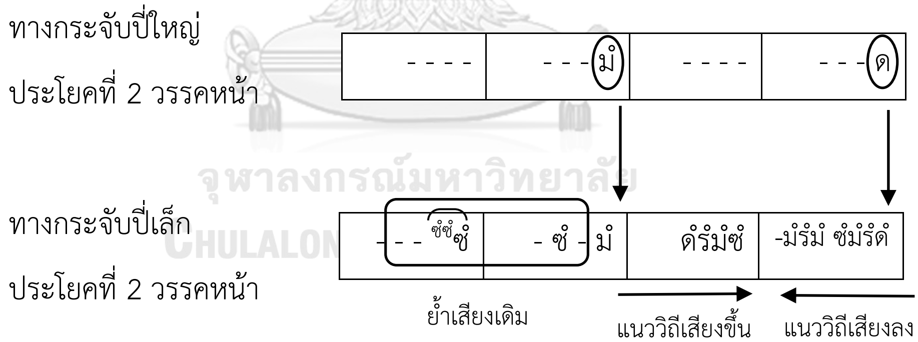
⬇

ทางกระจับปี่ใหญ่

ประโยคที่ 2 วรรคหน้า

- - - -	- - - มํ	- - - -	- - - ด

ส่วนสำนวนวรรคหน้าทางกระจับปี่เล็กเริ่มต้นห้องที่ 1 ด้วยการสะบัดเสียงซอลสูงต่อเนื่องมาจากท้ายประโยคที่ 1 เพื่อเชื่อมเสียงมาหาเสียงมีสูง ซึ่งเป็นเสียงตกหลักของโครงสร้างทำนองนี้ จากนั้นเดินสำนวนกลอนแบบดีดเก็บเรียงเสียงจากเสียงโดสูงไปหาเสียงซอลสูง (ดํรํมํซํ) เพื่อส่งต่อไปยังสำนวนห้องที่ 4 ซึ่งเป็นการขยี้ในแนววิถีเสียงลงและเป็นสำนวนย้อนเสียงของทำนองในห้องที่ 3 จากสำนวน (ดํรํมํซํ) เป็นสำนวน (-มํรํมํ ซํมํรํดํ) และตกลงที่เสียงโด อันเป็นเสียงตกหลักของวรรคหน้าเช่นกัน ดังทำนองเปรียบเทียบทำนองวรรคหน้าทางกระจับปี่ใหญ่และกระจับปี่เล็กต่อไปนี้



ในขณะที่ทางกระจับปี่กลางวรรคหน้าสร้างทำนองด้วยการยึดเสียงสารัตถะหลักของห้องที่ 2 และ 4 โดยทำนองวรรคหน้าสร้างกระสวนทำนองแนววิถีเสียงขึ้นในห้องที่ 1 - 2 และเปลี่ยนเป็นแนววิถีเสียงลงในห้องที่ 3 - 4 จากแนวคิดเริ่มต้นด้วยเสียงโดและจบลงที่เสียงโดเช่นเดียวกันดังนี้

ทางกระจับปี่ใหญ่
ประโยคที่ 2 วรรคหน้า

- - - -	- - - มํ	- - - -	- - - ด

แนววิถีเสียงขึ้น แนววิถีเสียงลง

ทางกระจับปี่กลาง
ประโยคที่ 2 วรรคหน้า

- - - ด	- ร - ม	- - ร ม	ซ ม ร ด

เริ่มต้นและลงจบเสียงเดิม

ส่วนสำนวนวรรคหลังทางกระจับปี่เล็ก สร้างเป็นสำนวนขยี้เสียงในกลุ่มเสียงสูงตลอดทั้งวรรค โดยการขยี้นี้นอกจากจะเป็นทั้งทางเก็บแบบครบ 4 ตัวโน้ต (xxxx) แล้ว ยังแทรกกระสวนทำนองแบบ 3 ตัวโน้ต ในรูปแบบกระสวน (-xxx) และแบบ (xx-x) สลับกันไป เพื่อแสดงถึงลีลาความซับซ้อนการใช้นิ้วของกระจับปี่ขนาดเล็ก ซึ่งเป็นกระสวนทำนองเคลื่อนที่เสียงขึ้นลงอย่างรวดเร็ว โดยมีลูกตกเสียงลาตกในห้องที่ 7 และลูกตกเสียงซอลในห้องที่ 8 ซึ่งเป็นเสียงลูกตกหลักของสารัตถะเดิมดังลักษณะทำนองต่อไปนี้

ทางกระจับปี่ใหญ่
ประโยคที่ 2 วรรคหลัง

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ

ทางกระจับปี่เล็ก
ประโยคที่ 2 วรรคหลัง

-รํมํรํ ดํล-มํ	ซํมํรํดํ -ฟํมํฟํ	ซํฟํมํรํ มํรํดํล	ซลดํลซม-ซ

และสำนวนวรรคหลังทางกระจับปี่กลางนั้น ใช้วิธีการเอื้อนเสียง (- - - ดํ ล) มาตกแต่งทำนอง และรวมถึงการใช้เสียงมีมาร่วมดำเนินทำนอง โดยยังคงเสียงตกหลักของทำนองสารัตถะดังนี้

ทางกระจับปี่ใหญ่
ประโยคที่ 2 วรรคหลัง

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ

ทางกระจับปี่กลาง
ประโยคที่ 2 วรรคหลัง

- - - ซ	- - - ดํ ล	- ซ - ล	ซ ม - ซ

ประโยคที่ 3

ทางที่ 1 กระจับปี่ใหญ่

- - - -	- - - ด	- - - -	- ร - ม	- - - ซ	- - - ม	- - - ร	- - -ด

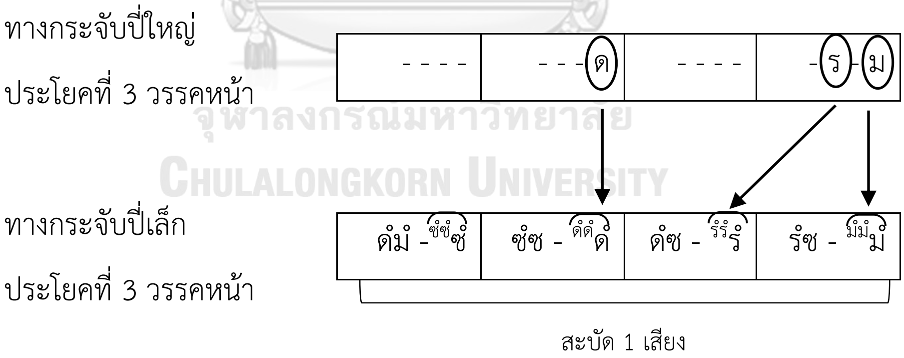
ทางที่ 2 กระจับปี่เล็ก

ดํมํ -ซํซํซํ	ซํซ -ดํดํดํ	ดํซ -รํรํรํ	รํซ -มํมํมํ	มํซลํซํ	-ซํลํซํ ลํมํ	ซํรํมํซ	-ซลซ-ซลดํ

ทางที่ 3 กระจับปี่กลาง

- ซ - ซ	- - - ด	- - ม ร	ด ร - ม	ด ร ม ซ	ดฺ ล ซ ม	ด ร มร	ซ ม ร ด

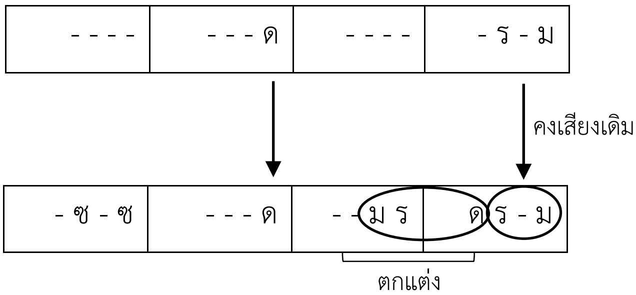
ประโยคที่ 3 ทางกระจับปี่ใหญ่วรรคหน้าเป็นการนำเสียงวรรคหลังในประโยคที่ 2 มาวางสลับที่กันจากเสียงมีและเสียงโด (ม - ด) เป็นเสียงโดและเสียงมี (ด - ม) และลงจบวรรคหลังด้วยการเคลื่อนที่ทำนองลงแนววิถีเสียงลงไปหาเสียงโด ซึ่งเป็นสำนวนย้อนทิศทางกันกับวรรคหลังของประโยคที่ 1 และยังคงใช้วิธีการบรรเลงเสียงห่าง ๆ ในสำนวนทำนองสารัตถะ ในขณะที่ทางกระจับปี่เล็กเป็นทำนองที่ดีดสลับกับเสียงสายเปล่าของสายใน เพื่อให้มีลีลาเสียงสูงต่ำสลับกัน อีกทั้ง ใช้กลวิธีพิเศษการสะบัด 1 เสียงและการสะบัด 3 เสียงร่วมกัน โดยยังคงรักษาเสียงตกหลักตามสารัตถะเดิมไว้ดังนี้



ส่วนทางกระจับปี่กลางเริ่มต้นทำนองด้วยเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงลูกตกของประโยคที่ 2 โดยนำมาเป็นเสียงต้นของประโยคนี้ ด้วยวิธีการย้ำเสียงก่อนเชื่อมไปยังเสียงโดที่เป็นเสียงสารัตถะในห้องที่ 2 จากนั้นตกแต่งทำนองในห้องที่ 3 โดยใช้เสียงเรและเสียงมีมาตกแต่งทำนองเพื่อดำเนินกลอนลงเสียงมีในห้องที่ 4 ดังนี้

ทางกระจับปี่ใหญ่
ประโยคที่ 3 วรรคหน้า

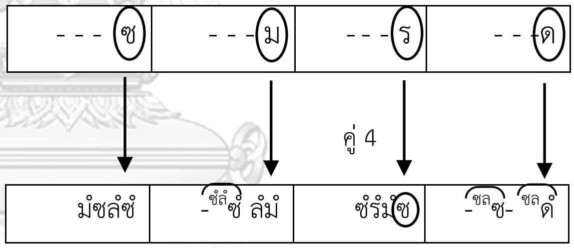
ทางกระจับปี่กลาง
ประโยคที่ 3 วรรคหน้า



ส่วนทำนองวรรคหลังทางกระจับปี่เล็ก มีสารัตถะเป็นแนววิถีเสียงลงจากเสียงซอลลงไปหาเสียงโด อีกทั้งใช้การบรรเลงด้วยกลวิธีพิเศษคือการดีดเก็บสลับกับการดีดสะบัด 2 เสียงและสะบัด 3 เสียงต่อเนื่องกัน โดยยังคงรักษาเสียงสารัตถะเดิม มีเพียงทำนองห้องที่ 7 ทำการเปลี่ยนเสียงตกจากเสียงเรเป็นตกเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงสัมพันธ์ห่างกันเป็นคู่ 4 เพื่อให้มีความสอดคล้องกับทำนองในห้องถัดไปดังนี้

ทางกระจับปี่ใหญ่
ประโยคที่ 3 วรรคหลัง

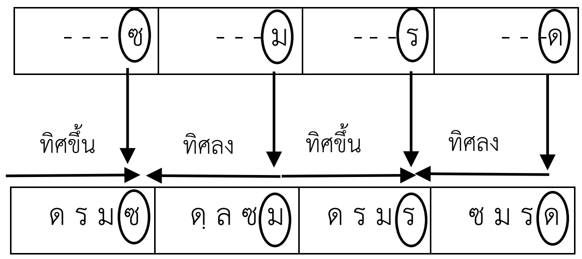
ทางกระจับปี่เล็ก
ประโยคที่ 3 วรรคหลัง



และทางกระจับปี่กลางทำนองวรรคหลังยังคงสร้างสรรค์โดยยึดเสียงสารัตถะหลัก ด้วยการสร้างแนววิถีเสียงขึ้นลงสลับกัน อีกทั้ง การใช้เสียงโดและเสียงซอลขึ้นต้นในแต่ละห้องเพลงนั้น เป็นการดีดสายเปล่า ซึ่งทำให้กระจับปี่กลางสามารถใช้นิ้วบรรเลงได้อย่างคล่องตัวดังนี้

ทางกระจับปี่ใหญ่
ประโยคที่ 3 วรรคหลัง

ทางกระจับปี่กลาง
ประโยคที่ 3 วรรคหลัง



ประโยคที่ 4

ทางที่ 1 กระจับปี่ใหญ่

- - - -	- - - ล	- ซ - ล	- ดํ - รํ	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ดํ

ทางที่ 2 กระจับปี่เล็ก

-มมม ซล	-ซ-รํ มํรํดํล	-มํซํมํ - มํรํดํ	รํดํทดํ รํมํ-รํ	-ลํซํฟํ ซํฟํมํรํ	ดํรํมํรํ ดํทลซ	-ซซม มลลซ	ซดํดํล ลรํรํดํ

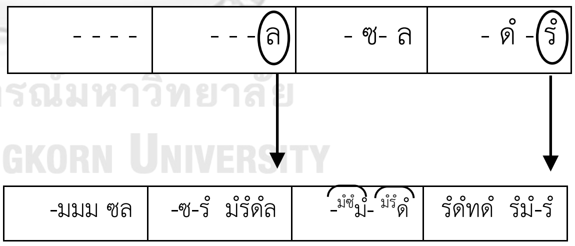
ทางที่ 3 กระจับปี่กลาง

ซ ล ดํ รํ	ดฺ รํ ดํ ล	ซฺ ซฺ ซฺ ล	ซ ล ดํ รํ	- ม - ม	ซฺ ล ดํ ซ	ร ม ซ ล	ซฺ ซ ล ดํ

ประโยคที่ 4 ทางกระจับปี่ใหญ่เป็นสำนวนโครงสร้างเดียวกับประโยคที่ 1 แต่เปลี่ยนจากลูกเท่าวรรคหน้าของประโยคที่ 1 เป็นทำนองสารัตถะในแนววิถีเสียงขึ้นทำนอง (- ซ - ล/- ดํ - รํ) เพื่อให้เสียงตกเป็นเสียงคู่ 5 ของเสียงซอลในประโยคที่ 1 ส่วนสำนวนวรรคหลังยังคงเสียงสารัตถะเดิม ส่วนทางกระจับปี่เล็กทำนองวรรคหน้ามุ่งสร้างทำนองโดยใช้กลวิธีพิเศษคือ ทำนองขยี้ ตลอดทั้งวรรคโดยที่รักษาเสียงลูกตกตามทำนองสารัตถะในห้องคู่ นอกจากนี้ กำหนดใช้กระสวนทำนองแบบ 4 ตัวโน้ต (xxxx) กระสวนแบบ 3 ตัวโน้ต (-xxx) (xx-x) และกระสวนแบบ 2 ตัวโน้ต (--xx) (-x-x) ดังนี้

ทางกระจับปี่ใหญ่
ประโยคที่ 4 วรรคหน้า

ทางกระจับปี่เล็ก
ประโยคที่ 4 วรรคหน้า



ในขณะที่ทางกระจับปี่กลางวรรคหน้า กำหนดให้ใช้กลวิธีการดีดเช่นเดียวกับประโยคที่ 3 ด้วยการใช้เสียงสายเปล่า (เสียงโดและเสียงซอล) ร่วมดำเนินทำนองเพื่อให้การบรรเลงกระจับปี่กลางสามารถเปลี่ยนนิ้วเสียงต่ำสลับกับเสียงสูงได้อย่างคล่องตัว อีกทั้งทำนองดังกล่าวนอกจากจะรักษาเสียงสารัตถะแล้ว ยังมีแนววิถีเสียงขึ้นและลงสลับกันดังนี้

ทางกระจับปี่ใหญ่

ประโยคที่ 4 วรรคหน้า

- - - -	- - - ล	- ซ - ล	- ดํ - รํ

ทางกระจับปี่กลาง

ประโยคที่ 4 วรรคหน้า

ซ ล ดํ รํ	ดฺ รํ ดํ ล	ซฺ ซฺ ซฺ ล	ซ ล ดํ รํ

ใช้เสียงสายเปล่าขึ้นต้นทุกห้อง

ส่วนวรรคหลังทางกระจับปี่เล็กเป็นสำนวนขยี้ที่ใช้กระสวนแบบ 3 ตัวโน้ตในห้องคี่และกระสวนแบบ 4 ตัวโน้ต ในห้องคู่ โดยทำนองในห้องที่ 5 - 6 นั้นเป็นการขยี้ที่มีการเคลื่อนที่ทำนองในแนววิถีเสียงลงเป็นหลัก แต่ยังคงรักษาลูกตกเสียงซอลในห้องคู่เช่นเดิม ส่วนทำนองในห้องที่ 7 - 8 เป็นสำนวนขยี้ด้วยการนำเสียงลูกตกมาเป็นเสียงขึ้นต้นในสำนวนถัดไป ดังปรากฏในทำนองห้องที่ 7 - 8 (-ซซ**ม ม**ลลซ/ซดํดํ**ล ล**รํรํดํ) และมีการเคลื่อนที่ทำนองในแนววิถีเสียงขึ้นไปสู่ลูกตกเสียงโดดังนี้

ทางกระจับปี่ใหญ่

ประโยคที่ 4 วรรคหลัง

- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ดํ

แนววิถีเสียงลง แนววิถีเสียงขึ้น

ทางกระจับปี่เล็ก

ประโยคที่ 4 วรรคหลัง

-ลํซํฟํ ซํฟํมํรํ	ดํรํมํรํ ดํทลซ	-ซซม มลลซ	ซดํดํล ลรํรํดํ

ส่วนวรรคหลังทางกระจับปี่กลาง มุ่งสร้างสำนวนในแนววิถีเสียงขึ้นจากเสียงมีและตกลงที่เสียงโดสูง (ดํ) โดยยังคงใช้เสียงสายเปล่าร่วมดำเนินทำนองดังนี้

ทางกระจับปี่ใหญ่

ประโยคที่ 4 วรรคหลัง

- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ดํ

ทางกระจับปี่กลาง

ประโยคที่ 4 วรรคหลัง

- ม - ม	ซฺ ล ดํ ซ	ร ม ซ ล	ซฺ ซ ล ดํ

ประโยคที่ 5

ทางที่ 1 กระจับปี่ใหญ่

- - - -	- - - มํ	- - - -	- - - ดํ	- - - -	- - - ล	- - - -	- - – ซ

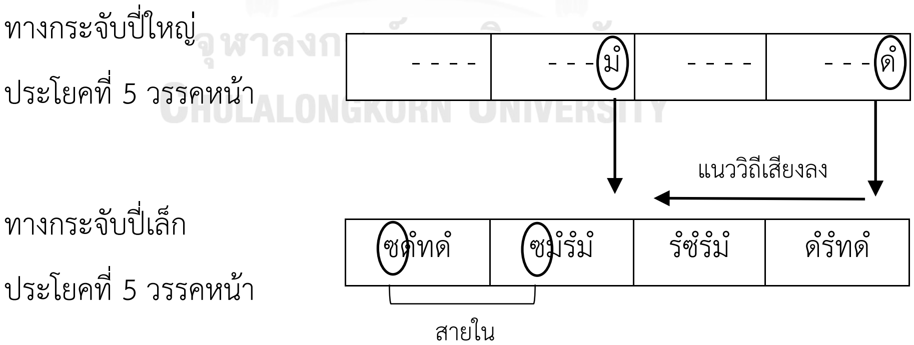
ทางที่ 2 กระจับปี่เล็ก

ซดํทดํ	ซมํรํมํ	รํซํรํมํ	ดํรํทดํ	ทลซร	มฟซล	ซรมฟ	ซฟลซ

ทางที่ 3 กระจับปี่กลาง

- - - ด	- ร - ม	- - ร ม	ซ ม ร ด	- - - ซ	- - - ดํ ล	ซ ล ดํ ล	ซ ม - ซ

ประโยคที่ 5 มีโครงสร้างสำนวนเดียวกับประโยคที่ 2 ดังนั้น ทางกระจับปี่ใหญ่จึงยังคงบรรเลงในลักษณะเดียวกันทุกประการ ส่วนทำนองวรรคหน้าทางกระจับปี่เล็กนั้น ใช้กลวิธีพิเศษ คือ การขยี้กระสวนแบบ 4 ตัวโน้ตในทุก ๆ ห้องเพลง และใช้วิธีการเล่นเสียงสลับกันระหว่างสายในและสายนอก โดยใช้เสียงสายเปล่าเสียงซอล ดังทำนองในห้องที่ 1 และห้องที่ 2 ทั้งนี้ เพื่อให้สะดวกต่อการกดนิ้วในการบรรเลงกระจับปี่เล็ก ส่วนทำนองห้องที่ 3 - 4 เป็นการบรรเลงโดยการกดนิ้วข้ามเสียงถอยหลังลง นอกจากนี้ ทำนองวรรคหน้าทางกระจับปี่เล็กนี้ยังคงเสียงสารัตถะเดิมคือเสียงมีและเสียงโดไว้เช่นเดิมดังนี้



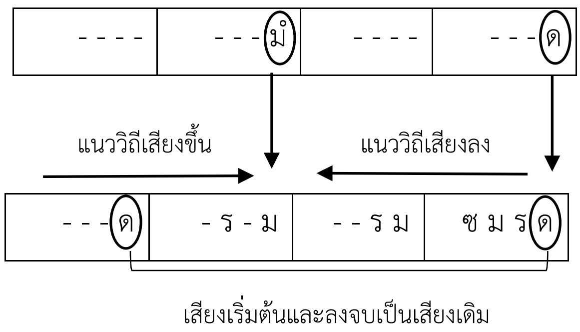
ในขณะที่ทำนองวรรคหน้าทางกระจับปี่กลางนั้น ขึ้นต้นทำนองด้วยเสียงโด ซึ่งเป็นเสียงเดียวกับเสียงตกหลักของวรรค เพื่อสร้างสำนวนในแนววิถีเสียงขึ้นจากเสียงโดไปหาเสียงมีในห้องที่ 2 ในขณะเดียวกันสร้างสำนวนในแนววิถีเสียงลงจากเสียงมีลงไปหาเสียงโดดังทำนองในห้องที่ 3 - 4 และกำหนดใช้เสียงเรและเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงในกลุ่มเสียงเดียวกันมาร่วมดำเนินทำนองดังนี้

ทางกระจับปี่ใหญ่

ประโยคที่ 5 วรรคหน้า

ทางกระจับปี่กลาง

ประโยคที่ 5 วรรคหน้า



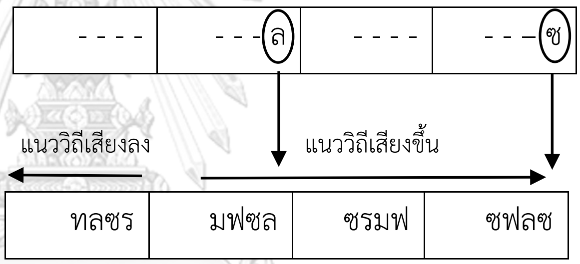
ส่วนสำนวนวรรคหลังทางกระจับปี่เล็กนั้น ใช้กลวิธีขยี้แบบ 4 ตัวโน้ตและยังคงรักษาเสียงสารัตถะตามทำนองเดิม โดยที่ทำนองห้องที่ 5 เป็นแนววิถีเสียงลงและห้องที่ 6 เป็นแนววิถีเสียงขึ้น จากนั้นในห้องที่ 7 - 8 ยังคงเป็นแนววิถีเสียงขึ้นเช่นกัน

ทางกระจับปี่ใหญ่

ประโยคที่ 5 วรรคหลัง

ทางกระจับปี่เล็ก

ประโยคที่ 5 วรรคหลัง



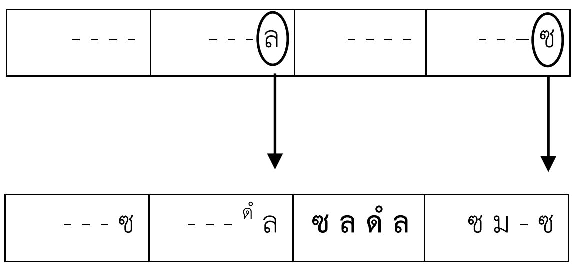
ส่วนวรรคหลังทางกระจับปี่กลางนั้นมีสำนวนเดียวกับวรรคหลังของประโยคที่ 2 แต่ในวรรคนี้ทำเป็นทำนองเก็บในห้องที่ 7 ซึ่งเพิ่มเติมทำนองจากเดิม (- ซ - ล) เป็น (ซ ล ดํ ล) ดังนี้

ทางกระจับปี่ใหญ่

ประโยคที่ 5 วรรคหลัง

ทางกระจับปี่เล็ก

ประโยคที่ 5 วรรคหลัง



ประโยคที่ 6

ทางที่ 1 กระจับปี่ใหญ่

- - -ซ	- - - ม	- - - ร	- ม - ซ	- - - ซ	- - - ด	- - - ร	- - – ม

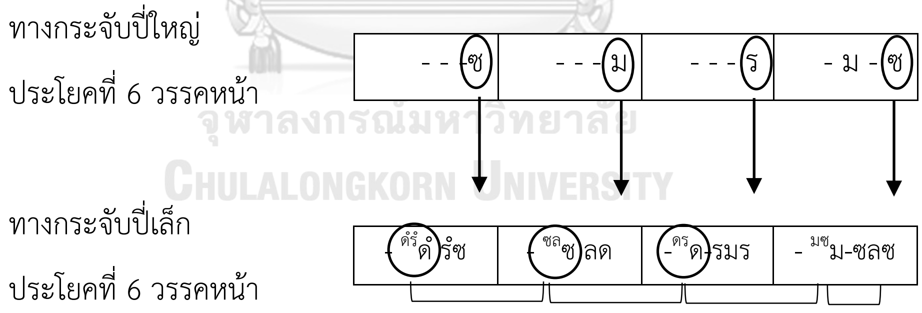
ทางที่ 2 กระจับปี่เล็ก

-ดํรํดํ รํซ	-ซลซ ลด	-ดรด -รมร	-มซม-ซลซ	-มซม- ซลซ	-รํดํล ดํรํ- มํ	ซํมํรํดํ รํมํซํรํ	-ซํมํรํ มํซํรํมํ

ทางที่ 3 กระจับปี่กลาง

- - -ซซซ	ดฺ ล ซ ม	ซ ม ซ ร	ด ร ม ซ	- ซ - ซ	- - - ด	- - ม ร	ด ร – ม

ประโยคที่ 6 ทางกระจับปี่ใหญ่สำนวนวรรคหน้า ผู้วิจัยต้องการให้เป็นสำนวนยืนเสียงเช่นเดียวกับสำนวนลูกเท่าเสียงซอล ส่วนวรรคหลังเป็นวรรคลงจบของส่วนที่ 2 จึงแปลงสำนวนการเคลื่อนที่ทำนองของวรรคลงจบของส่วนที่ 1 (ท้ายประโยคที่ 3) จากสำนวน (- - - ซ/ - - - ม/ - - - ร/ - - - ด/) เป็นสำนวน (- - - ซ/ - - - ด/ - - - ร/ - - - ม/) แทน ส่วนทางกระจับปี่เล็กสำนวนวรรคหน้าเป็นทำนองขยี้ โดยสอดแทรกกลวิธีพิเศษแบบสะบัด 2 เสียงในทุกห้องเพลง โดยมีเสียงต้นและเสียงท้ายเป็นเสียงเดียวกัน เช่น – **ดํรํดํ** /-**ซลซ**/ -**มซม**/ เป็นต้น



ส่วนทำนองวรรคหน้าของทางกระจับปี่กลางนั้น เริ่มต้นทำนองด้วยการสะบัดเสียงซอลสายเปล่าและใช้เสียงสายเปล่าร่วมดำเนินทำนอง อีกทั้งยังคงรักษาเสียงสารัตถะหลักของทำนองเดิมไว้ดังนี้

ทางกระจับปี่ใหญ่ ประโยคที่ 6 วรรคหน้า	- - -ซ	- - -ม	- - -ร	- ม -ซ
ทางกระจับปี่กลาง ประโยคที่ 6 วรรคหน้า	- - -ซซซ	ดฺ ล ซ ม	ซ ม ซ ร	ด ร ม ซ

ส่วนวรรคหลังทางกระจับปี่เล็กนั้น ยังคงเป็นการขยี้กระสวนแบบ 4 ตัวโน้ตและกระสวนแบบ 3 ตัวโน้ตสลับกันในเสียงสูงโดยยังคงรักษาเสียงสารัตถะเดิมไว้ดังนี้

ทางกระจับปี่ใหญ่ ประโยคที่ 6 วรรคหลัง	- - -ซ	- - - ด	- - -ร	- - -ม
ทางกระจับปี่เล็ก ประโยคที่ 6 วรรคหลัง	-มซม- ซลซ	-รํดํล ดํรํ- มํ	ซํมํรํดํ รํมํซํรํ	-ซํมํรํ มํซํรํมํ

ในขณะที่วรรคหลังทางกระจับปี่กลางนั้น ยังคงเป็นทำนองเดียวกับวรรคหน้าของประโยคที่ 3 ทุกประการ

ประโยคที่ 7

ทางที่ 1 กระจับปี่ใหญ่

- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ

ทางที่ 2 กระจับปี่เล็ก

-ดํรํมํ รํมํซํรํ	มํรํดํรํ ดํทรํดํ	-มํรํดํ รํดํทดํ	ทลซล ซฟลซ	-รํรํรํ ทมํ	ท ทรํท ล	ทมซร	มซ -ซซซ

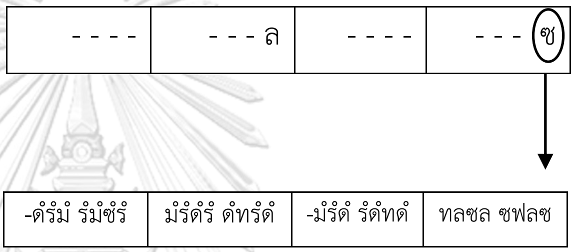
ทางที่ 3 กระจับปี่กลาง

- - - ล	- ลลล	ดฺ รํ ดํ ล	ดฺ ดํ ล ซ	- - - ซ+	ดฺ ล ซ ม	- ซ - ร	ด ร ม ซ

ประโยคที่ 7 ทางกระจับปี่ใหญ่เป็นสำนวนลูกเท่าเสียงซอล และมีสังคีตลักษณ์เดียวกับสำนวนในประโยคที่ 2 และประโยคที่ 5 แต่ปรับเปลี่ยนสำนวนวรรคแรกจากเสียงมีและเสียงโดเป็นเสียงลาและเสียงซอลแทน ทั้งนี้ เพื่อให้สำนวนมีความสอดคล้องกับลูกเท่าเสียงซอลในวรรคหลัง รวมทั้ง ยังเป็นส่วนแสดงสัญลักษณ์ก่อนการหมดทำนองในประโยคถัดไปอีกด้วย ส่วนทางกระจับปี่เล็กวรรคหน้านั้น สร้างทำนองในกลุ่มเสียงสูงด้วยการขยี้ ดีดเก็บสลับกับรูปแบบทำนองกระสวน 3 ตัวโน้ตที่ปรากฏในทำนองห้องคี่ของวรรคหน้า และสร้างสรรค์ทำนองโดยยังคงเสียงตกซอลหลักของวรรคไว้ดังนี้

ทางกระจับปี่ใหญ่
ประโยคที่ 7 วรรคหน้า

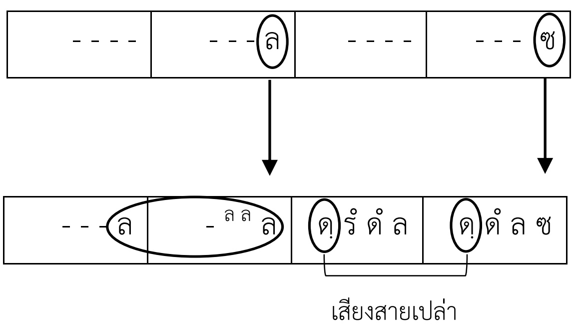
ทางกระจับปี่เล็ก
ประโยคที่ 7 วรรคหน้า



ในขณะที่ทางกระจับปี่กลางมุ่งสร้างทำนองแนววิถีเสียงลงตามเสียงสารัตถะและสร้างทำนองมุ่งตกเสียงลูกเท่าซอลเป็นหลัก โดยทำนองในห้องที่ 1 - 2 ใช้กลวิธีการสะบัด 1 เสียง เพื่อย้ำสำนวนและเป็นการรักษาเสียงสารัตถะเดิม จากนั้น ทำนองในห้องที่ 3 - 4 ใช้การดีดสายเปล่าเสียงโด สลับกับการกดนิ้วเรียงเสียงในแนววิถีเสียงลงสำนวน (ดฺ รํ ดํ ล/ ดฺ ดํ ล ซ) ดังนี้

ทางกระจับปี่ใหญ่
ประโยคที่ 7 วรรคหน้า

ทางกระจับปี่กลาง
ประโยคที่ 7 วรรคหน้า



ส่วนทำนองวรรคหลังทางกระจับปี่เล็กนั้นเริ่มด้วยการสะบัด 1 เสียงและการสะบัด 2 เสียง โดยยังคงรักษาเสียงลูกตกหลักที่เสียงซอลเช่นเดียวกันดังนี้

ทางกระจับปี่ใหญ่
ประโยคที่ 7 วรรคหลัง

- - - -	- - ซ	- - - ซ	- - - ซ

ทางกระจับปี่เล็ก
ประโยคที่ 7 วรรคหลัง

-$^{\text{รํรํ}}$รํ ทมํ	ท $^{\text{ทรํ}}$ท ล	ทมซร	มซ - $^{\text{ซซ}}$ซ

ในขณะที่วรรคหลังทางกระจับปี่กลางนั้น ใช้เสียงซอลคู่ประสานหรือการดีดกระทบสายในห้องที่ 5 จากนั้น ใช้เสียงโดและเสียงซอลสายเปล่าของกระจับปี่กลางร่วมดำเนินทำนอง มุ่งตกเสียงซอลในท้ายวรรคดังนี้

ทางกระจับปี่ใหญ่
ประโยคที่ 7 วรรคหลัง

- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ

รักษาเสียงหลักของทำนอง

ทางกระจับปี่กลาง
ประโยคที่ 7 วรรคหลัง

- - - ซ$^{+}$	ด ล ซ ม	- ซ - ร	ด ร ม ซ

เสียงสายเปล่า

ประโยคที่ 8

ทางที่ 1 กระจับปี่ใหญ่

- - - -	- - - ด	- - - -	- ร - ม	- - - ซ	- - - ม	- - - ร	- - - ด

ทางที่ 2 กระจับปี่เล็ก

$^{\text{มม}}$ม -$^{\text{ซซ}}$ซ-	$^{\text{ดด}}$ด -$^{\text{ดํดํ}}$ดํ-	-ซลท,ลซลดํ	ทลทรํ,ดํทดํมํ	- ซํ - มํ	- - -$^{\text{มํรํ}}$ดํ	- ซ - ดํ	- - -$^{\text{ดํดํ}}$ดํ

ทางที่ 3 กระจับปี่กลาง

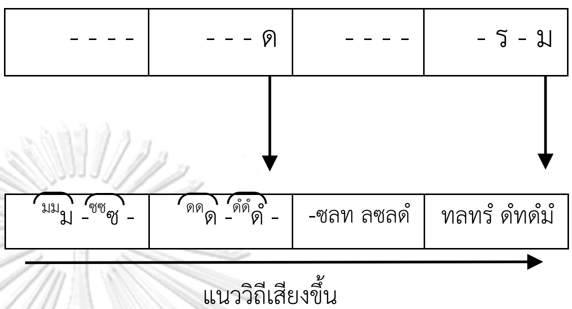
- - - -	-$^{\text{ซซ}}$ซ ซ ด	- - ม ร	ด ร - ม	- ซ - ซ	- ล ซ ม	-$^{\text{รร}}$ร ม ร	ซฺ ม ร ด

ประโยคที่ 8 ทางกระจับปี่ใหญ่เป็นสำนวนเดียวกับประโยคที่ 3 ซึ่งเป็นส่วนปิดท้ายของส่วนที่ 1 และเป็นสำนวนลงจบด้วยเสียงโด ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียงทางเพียงออบน แสดงการลงจบ

อย่างสมบูรณ์ ส่วนทางกระจับปี่เล็กใช้กลวิธีสะบัดเสียงเดียว การใช้คู่เสียงต่ำและสูงสลับกัน ร่วมกับกระสวนจังหวะแบบยักเยื้อง (x-x-/ x-x-) รวมถึงสำนวนขยี้ ทั้งนี้ การสร้างสำนวนต่าง ๆ ดังกล่าวยังคงรักษาเสียงสารัตถะของทำนองในห้องที่ 2 และห้องที่ 4 ไว้ โดยเป็นแนววิถีเสียงขึ้นเดินสำนวนทำนองจากเสียงมี (ม) ไปสู่เสียงมีสูง (มํ) อันเป็นเสียงคู่แปดระหว่างกันดังนี้

ทางกระจับปี่ใหญ่
ประโยคที่ 8 วรรคหน้า

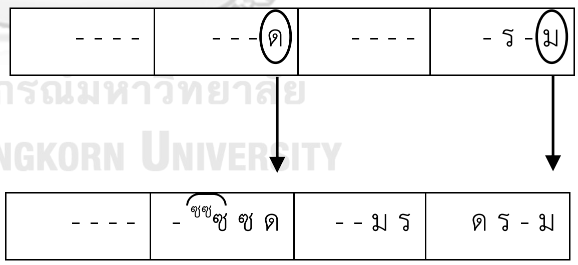
ทางกระจับปี่เล็ก
ประโยคที่ 8 วรรคหน้า



ในขณะที่ทางกระจับปี่กลางใช้กลวิธีการบรรเลงแบบสะบัด 1 เสียงร่วมตกแต่งทำนอง เพื่อเป็นการย้ำเสียง ย้ำสำนวนก่อนหมดทำนองในทางกระจับปี่กลาง อีกทั้ง การใช้เสียงสายเปล่าเสียงซอลร่วมดำเนินทำนองดังนี้

ทางกระจับปี่ใหญ่
ประโยคที่ 8 วรรคหน้า

ทางกระจับปี่กลาง
ประโยคที่ 8 วรรคหน้า



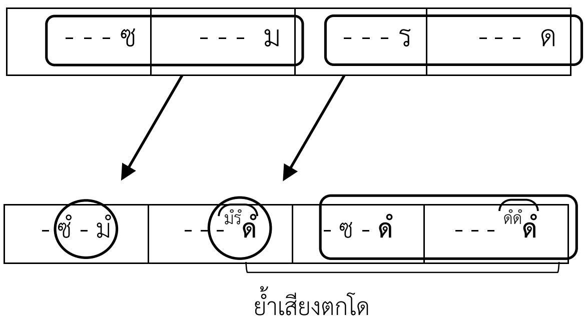
ส่วนทำนองวรรคหลังทางกระจับปี่เล็กนั้นสร้างทำนองจากการนำเสียงสารัตถะทั้งสี่ห้องของทางกระจับปี่ใหญ่วรรคหลังมาเป็นเสียงสารัตถะหลักในสำนวน 2 ห้องแรกของทางกระจับปี่เล็กและเพิ่มกลวิธีการสะบัด 3 เสียงในห้องที่ 2 (---มรด) จากนั้นทำนองในห้องที่ 3 - 4 สร้างสำนวนแบบย้ำเสียงในลูกตกเสียงโดทั้งสองห้องเพลงเพื่อเน้นเสียงแสดงการลงจบและลงจบด้วยเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียงจึงเป็นสำนวนที่มีเสียงลงจบอย่างสมบูรณ์ดังนี้

ทางกระจับปี่ใหญ่

ประโยคที่ 8 วรรคหลัง

ทางกระจับปี่เล็ก

ประโยคที่ 8 วรรคหลัง



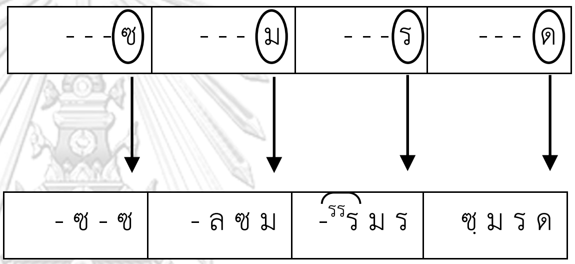
ในขณะที่สำนวนวรรคหลังของทางกระจับปี่กลาง มุ่งตกแต่งทำนองจากโครงสร้างทำนองของทางกระจับปี่ใหญ่เป็นหลักด้วยสำนวนการเก็บที่สอดแทรกการสะบัด 1 เสียงดังนี้

ทางกระจับปี่ใหญ่

ประโยคที่ 8 วรรคหลัง

ทางกระจับปี่กลาง

ประโยคที่ 8 วรรคหลัง



4.3.3.3 เพลงสังฆคุณ

เพลงสังฆคุณมีจำนวน 1 เพลงคือ เพลงไตรสรณา ประกอบด้วย 3 ช่วงดังนี้

ช่วงที่ 1 ทำนองที่มีแนวคิดจากทำนองสรภัญญะในบทสรรเสริญพุทธคุณจำนวน 2 บท

ช่วงที่ 2 ทำนองที่มีแนวคิดจากบทประพันธ์ตามฉันทลักษณ์สัทธราฉันท์ 21 จำนวน 2 บท

ช่วงที่ 3 ทำนองที่มีแนวคิดจากบทไตรสรณคมน์

ดังรายละเอียดทำนองแต่ละช่วงต่อไปนี้

ช่วงที่ 1

แนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองในช่วงที่ 1 ของเพลงไตรสรณานี้ ต้องการสรรเสริญพระพุทธเจ้า ผู้ทรงตรัสรู้และนำมาซึ่งหนทางแห่งการพ้นทุกข์ ดังที่กล่าวในบทสรรเสริญพุทธคุณบทแรก พร้อมกับการกล่าวถึงการนอบน้อมกราบไหว้บูชาแสดงการเคารพของพุทธศาสนิกชนทั้งหลายที่มีต่อองค์พระสัมมา ดังที่กล่าวในบทสรรเสริญพุทธคุณบทสุดท้าย ดังนั้น ทำนองในช่วงที่ 1 นี้ จึงนำแนวคิดจากบทสรรเสริญพุทธคุณทำนองสรภัญญะในบทแรกและบทสุดท้าย ซึ่งเป็นฉันท์ภาษาไทยและเป็นตอนหนึ่งแห่งคำนมัสการคุณานุคุณ แปลโดย พระยาศรีสุนทรโวหาร (น้อย อาจารยางกูร) ที่กล่าวสรรเสริญ พระพุทธองค์ดังคำประพันธ์และคำแปลต่อไปนี้

บทแรก

องค์ใดพระสัมพุทธ　　　　สุวิสุทธะสันดาน
ตัดมูลกิเลสมาร　　　　บ่มิหม่นมิหมองมัว

คำแปล

พระพุทธคือผู้ตื่นแล้ว สว่างแล้วพระองค์ใด ทรงมีอุปนิสัยบริสุทธิ์หมดมลทินมาแต่แรก

ทรงตัดรากเหง้าแห่งกิเลสได้จนหมดสิ้น จนไม่เหลือความหม่นหมองใด ๆ ทั้งปวง

บทสุดท้าย

ข้าขอประณตน้อม　　　　ศิรเกล้าบังคมคุณ
สัมพุทธการุญ　　　　ยภาพนั้นนิรันดร ฯ

คำแปล

ข้าขอน้อมไหว้ด้วยเศียรเกล้าแสดงความเคารพต่อพระคุณ

โดยเฉพาะอย่างยิ่งคือ พระมหากรุณาคุณของพระพุทธ พระองค์นั้นตลอดไป

จากนั้น นำแนวคิดจากบทสรภัญญะดังกล่าวมาสู่การกำหนดเสียงและถอดเป็นทำนองสารัตถะ ผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอนดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 กำหนดเสียง

ผู้วิจัยนำบทสรรเสริญพระพุทธคุณทำนองสรภัญญะจำนวน 2 บท มากำหนดเสียงของคำตามวรรณยุกต์สูง-ต่ำ-สั้น-ยาวในแต่ละวรรค โดยบทที่กำหนดมีรูปแบบเสียงและฉันทลักษณ์เดียวกันทั้ง 2 บทดังนี้

บทแรก

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3	วรรค 4
องค์ใดพระสัมพุทธ	สุวิสุทธะสันดาน	ตัดมูลกิเลสมาร	บ่มิหม่นมิหมองมัว
ซ ซ ท ท ท	ซ ท ล ท ล ซ	ซ ซ ท ท ท	ซ ท ล ท ล ซ

บทสุดท้าย

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3	วรรค 4
ข้าขอประณตน้อม	ศิรเกล้าบังคมคุณ	สัมพุทธการุญ	ยภาพนั้นนิรันดร ฯ
ซ ซ ท ท ท	ซ ท ล ท ล ซ	ซ ซ ท ท ท	ซ ท ล ท ล ซ

ขั้นตอนที่ 2 กำหนดทำนองสารัตถะ

การกำหนดทำนองสารัตถะ ผู้วิจัยวางตำแหน่งเสียงตามจังหวะการอ่านทำนองสรภัญญะ โดยคำกลอน 1 วรรคจะมีความยาวทำนอง 1 ประโยคเท่ากับ 6 ห้องเพลง ดังนั้น กลอน 1 บทจะได้ทำนองสารัตถะ 4 ประโยค รวมทั้ง ทำนองสารัตถะของกลอนในบทแรกและบทสุดท้ายมีทำนองสารัตถะเดียวกัน เพราะเป็นทำนองสรภัญญะแบบเดียวกันดังนี้

ทำนองสารัตถะบทแรก

เสียงสารัตถะบทแรก

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3	วรรค 4
องค์ใดพระสัมพุทธ	สุวิสุทธะสันดาน	ตัดมูลกิเลสมาร	บ่มิหม่นมิหมองมัว
ซ ซ ท ท ท	ซ ท ล ท ล ซ	ซ ซ ท ท ท	ซ ท ล ท ล ซ

การวางทำนองบทแรก

- - - -	- - - องค์	- - - ใด	- - - -	- พระ-สัม	- - - พุทธ
- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- ท - ท	- - - ท

- - - -	- - - สุ	- วิ - สุท	- - - -	- ธะ - สัน	- - - ดาน
- - - -	- - - ซ	- ท - ล	- - - -	- ท - ล	- - - ซ

- - - -	- - - ตัด	- - - มูล	- - - -	- กิ - เลส	- - - มาร
- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- ท - ท	- - - ท

- - - -	- - - บ่	- มิ- หมน	- - - -	- มิ-หมอง	- - - มัว
- - - -	- - - ซ	- ท - ล	- - - -	- ท - ล	- - - ซ

ทำนองสารัตถะบทสุดท้าย

เสียงสารัตถะบทสุดท้าย

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3	วรรค 4
ข้าขอประณตน้อม	ศิรเกล้าบังคมคุณ	สัมพุทธการุญ	ยภาพนั้นนิรันดร ฯ
ซ ซ ท ท ท	ซ ท ล ท ล ซ	ซ ซ ท ท ท	ซ ท ล ท ล ซ

การวางทำนองบทสุดท้าย

- - - -	- - - ข้า	- - - ขอ	- - - -	- ประ-ณต	- - - น้อม
- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- ท - ท	- - - ท

- - - -	- - - ศิ	- ร - เกล้า	- - - -	- บัง - คม	- - - คุณ
- - - -	- - - ซ	- ท - ล	- - - -	- ท - ล	- - - ซ

- - - -	- - - สัม	- - - พุท	- - - -	- ธ - กา	- - - รุณ
- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- ท - ท	- - - ท

- - - -	- - - ย	-ภาพ-นั้น	- - - -	- นิ - รัน	- - - ดร
- - - -	- - - ซ	- ท - ล	- - - -	- ท - ล	- - - ซ

ขั้นตอนที่ 3 การสร้างสรรค์ทำนอง

การสร้างสรรค์ทำนองนี้ ผู้วิจัยทำการอธิบายทำนองออกทีละประโยคต่อไปนี้

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ

ประโยคที่ 3

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ

ทำนองสารัตถะของประโยคที่ 1 - 3

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 1 - 3 นี้เป็นทำนองที่ถอดมาจากเสียงหลักของคำสรรเสริญองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า ในบทสรรเสริญพุทธคุณ โดยคำประพันธ์ 1 บทมี 2 บาท รวมจำนวน 4 วรรค ในแต่ละบาทจะมีฉันทลักษณ์และเสียงซ้ำกันไปตลอด เนื่องจากอยู่ในรูปแบบทำนองสรภัญญะเดียวกัน ผู้วิจัยจึงนำเสียงลูกตกหลักของแต่ละวรรคมาวางตำแหน่งเสียงตกต่อเนื่องกันในทำนองห้องคู่ภายในประโยคดังนี้

คำสวดสรภัญญะวรรคที่ 1

- - - -	- - - องค์	- - - ใด	- - - -	- พระ-สัม	- - - พุทธ
- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- ท - ท	- - - ท

เสียงลูกตกหลัก

- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - ท

คำสวดสรภัญญะวรรคที่ 2

- - - -	- - - สุ	- วิ - สุท	- - - -	- ธะ - สัน	- - - ดาน
- - - -	- - - ซ	- ท - ล	- - - -	- ท - ล	- - - ซ

เสียงลูกตกหลัก

- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - ซ

จากนั้น นำเสียงที่ได้มาวางเรียงต่อกันให้ครบ 1 ประโยค (8 ห้องเพลง) เพื่อรักษาความหมายทำนองและสำนวน โดยใช้วิธีการบรรเลงแบบเสียงสั้น ๆ จำนวน 3 รอบ 3 เสียงเรียงกัน เพื่อสื่อถึงความเป็นไตรสิกขาและไตรรัตน์หรือความเป็น “ไตร” แห่งพุทธศาสนา รวมทั้งสรรเสริญคุณแห่งพุทธะ

ประโยคที่ 4

- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - ท

ประโยคที่ 5

- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - ซ

ประโยคที่ 6

- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - ท

ประโยคที่ 7

- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - ซ

ประโยคที่ 8

- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - ท

ประโยคที่ 9

- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - ซ

ประโยคที่ 10

- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - ท

ประโยคที่ 11

- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - ซ

ทำนองสารัตถะของประโยคที่ 4 6 8 และ 10

- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - ท

ทำนองสารัตถะของประโยคที่ 5 7 9 และ 11

- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 4 - 11 นี้เป็นทำนองที่มีรูปแบบซ้ำกันภายในจำนวน 4 ครั้ง ซึ่งเป็นทำนองที่มาจากเสียงหลักของบทสรรเสริญพุทธคุณทำนองสรภัญญะบทต้นและบทสุดท้ายจำนวน 4 บาท รวม 8 วรรคคำกลอน โดยกำหนดใช้เสียงและสำนวนตามทำนองต้นราก นอกจากจะใช้ในความหมายเดียวกับประโยคที่ 1 - 3 แล้วยังหมายรวมถึงการขอนอบน้อมบูชาถึงพระมหากรุณาของพระพุทธองค์พระองค์นั้นตลอดไป ดังการเทียบทำนองต้นรากและทำนองสารัตถะประโยคที่ 4 - 11 ต่อไปนี้

การวางทำนองบทแรกวรรคที่ 1

- - - -	- - - องค์	- - - ใด	- - - -	- พระ-สัม	- - - พุทธ
- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- ท - ท	- - - ท

ทำนองสารัตถะของประโยคคู่

- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - ท

การวางทำนองบทแรกวรรคที่ 2

- - - -	- - - สุ	- วิ - สุท	- - - -	- ธะ - สัน	- - - ดาน
- - - -	- - - ซ	- ท - ล	- - - -	- ท - ล	- - - ซ

ทำนองสารัตถะของประโยคคี่

- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - ซ

จากรูปแบบการถอดทำนองดังกล่าว ได้ทำการซ้ำทำนองอีกจำนวน 4 ครั้ง ตามจำนวนของวรรคกลอน 8 วรรค และใช้สำนวนทำนองที่มีความยาวจำนวน 6 ห้องเพลงต่อ 1 ประโยคตามรูปแบบทำนองต้นราก โดยใช้สำนวนเสียงลูกตก เสียงห่าง ๆ แสดงความสงบ ร่มเย็น

ช่วงที่ 2

แนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองช่วงที่ 2 นี้เป็นทำนองที่สร้างสรรค์จากบทประพันธ์ที่กล่าวถึงความหมาย 2 ส่วนกล่าวคือ (1) การสรรเสริญพุทธคุณในการรำลึกถึงพระองค์และ (2) การนำหลักไตรสรณคมน์มารำลึกยึดถือปฏิบัติของเหล่าพุทธศาสนิกชน โดยการสร้างสรรค์นี้ ผู้วิจัยได้นำเสียงและรูปแบบจังหวะของคำสั้นยาวในบทประพันธ์ “สังฆคุณ” ตามฉันทลักษณ์ “สัทธราฉันท์ 21” จำนวน 2 บท ที่มีรูปแบบโครงสร้างฉันทลักษณ์กำหนดไว้ว่า 1 บทมี 2 บาท รวมจำนวน 4 วรรค รวมทั้งสิ้น 21 คำ จึงเรียกว่า “ฉันท์ 21” โดยคำสุดท้ายของวรรคที่ 1 สัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 2 และคำสุดท้ายของวรรคที่ 2 สัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 3 และคำสุดท้ายของวรรคที่ 4 สัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 2 ในบทถัดไป ดังแผนภูมิต่อไปนี้

ครุ ครุ ครุ ครุ ลหุ ครุ ครุ ลหุ ลหุ ลหุ ลหุ ลหุ ลหุ ครุ
ครุ ลหุ ครุ ครุ ลหุ ครุ ครุ
ครุ ครุ ครุ ครุ ลหุ ครุ ครุ ลหุ ลหุ ลหุ ลหุ ลหุ ลหุ ครุ
ครุ ลหุ ครุ ครุ ลหุ ครุ ครุ

โดยในแต่ละบาทมีการแบ่งจังหวะการอ่านฉันท์เหมือนกันทุกวรรคคือ วรรคที่ 1 แบ่งจังหวะเป็น 4/3 พยางค์ วรรคที่ 2 แบ่งจังหวะเป็น 3/4 พยางค์ ส่วนวรรคที่ 3 แบ่งจังหวะเป็น 1/3 พยางค์ และวรรคที่ 4 แบ่งจังหวะเป็น 3/ พยางค์ดังนี้

ครุ ครุ ครุ ครุ / ลหุ ครุ ครุ ลหุ ลหุ ลหุ / ลหุ ลหุ ลหุ ครุ
ครุ / ลหุ ครุ ครุ ลหุ ครุ ครุ /

ขั้นตอนการนำฉันทลักษณ์มาสู่การกำหนดกระสวนทำนองใหม่ ผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอนดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 กำหนดเสียงสารัตถะตามบทประพันธ์ฉันทลักษณ์สัทธราฉันท์ 21

ผู้วิจัยนำบทประพันธ์ "สังฆคุณ" จำนวน 2 บท มากำหนดเสียงของคำตามวรรณยุกต์สูง-ต่ำ-สั้น-ยาวในแต่ละวรรคดังนี้

บทที่ 1

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3	วรรค 4
พุทธองค์ทรงตรัสวิถีทาง	อริยพละสว่าง	พุทธะธรรมสร้าง	ลุสัมมา
ท ล ล ซ ท ร์ ท	ซ ท ท ล ท ล ซ	ท ท ล ซ	ร์ ร์ ท

บทที่ 2

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3	วรรค 4
น้อมหนุนนำไตรสราณา	ปุถุชนสุขทิวา	ศีล สมาธิ์ ปัญญา	พิพัฒน์เทอญ
ด ด์ ซ ซ ฟ ซ ซ	ซ ท ล ท ซ ซ ท ล	ท ซ ล ท ล ล	ท ท ล

ขั้นตอนที่ 2 การขยายเสียงสารัตถะและกำหนดตำแหน่งคำประพันธ์

การขยายเสียงสารัตถะและวางตำแหน่งคำประพันธ์เพื่อกำหนดให้เป็นทำนองต้นรากนั้น ผู้วิจัยทำการขยายและวางตำแหน่งคำจากความยาวคำประพันธ์ โดยคำกลอนวรรคที่ 1 และวรรคที่ 2 จะขยายทำนองให้มีความยาววรรคละ 1 ประโยคหรือมีความยาวเท่ากับ 8 ห้องเพลง ส่วนวรรคที่ 3 และวรรคที่ 4 จะขยายทำนองให้มีความยาวทำนองเพลงเท่ากับ 4 ห้องเพลงหรือ 1 วรรคทำนอง ดังนั้น บทประพันธ์ 1 บท จะมีทำนองจำนวน 3 ประโยคดังนี้

ทำนองขยายเสียงสารัตถะและกำหนดตำแหน่งบทที่ 1

เสียงสารัตถะบทที่ 1

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3	วรรค 4
พุทธองค์ทรงตรัสวิถีทาง	อริยพละสว่าง	พุทธะธรรมสร้าง	ลุสัมมา
ท ล ล ซ ท รํ ท	ซ ท ท ล ท ล ซ	ท ท ล ซ	รํ รํ ท

ทำนองขยายบทที่ 1 จำนวน 3 ประโยค

วรรคที่ 1

- - - -	- - - -	- - - พุทธ	- - - องค์	- - - ทรง	- - - ตรัส	- - - วิ	- ถี - ทาง
- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ท	- รํ - ท

วรรคที่ 2

- - - -	- - - -	- - - อ	- ริ - ยะ	- - - -	- - พละ	- - - -	- - สว่าง
- - - -	- - - -	- - - ซ	- ท - ท	- - - -	- - ล ท	- - - -	- - ล ซ

วรรคที่ 3 วรรคที่ 4

- - - -	- - - -	- - พุทธะ	-ธรรม- สร้าง	- - - -	- - - -	- - - ลุ	- สัม- มา
- - - -	- - - -	- - ท ท	- ล - ซ	- - - -	- - - -	- - - รํ	- รํ - ท

ทำนองขยายเสียงสารัตถะและกำหนดตำแหน่งบทที่ 2

เสียงสารัตถะบทที่ 2

วรรค 1	วรรค 2	วรรค 3	วรรค 4
น้อมหนุนนำไตรสราณา	ปุถุชนสุขทิวา	ศีล สมาธิ์ ปัญญา	พิพัฒน์เทอญ
ด ด ซ ซ ฟ ซ ซ	ซ ท ล ท ซ ซ ท ล	ท ซ ล ท ล ล	ท ท ล

ทำนองขยายบทที่ 2 จำนวน 3 ประโยค

วรรคที่ 1

- - - -	- - - -	- - - น้อม	- หนุน- นำ	- - - -	- - - ไตร	- - - ส	- รา - ณา
- - - -	- - - -	- - - ด	- ด - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - ฟ	- ซ - ซ

วรรคที่ 2

- - - -	- - - -	- - ปุถุ	- - ชน	- - - -	- - สุขะ	- - - -	- - ทิวา
- - - -	- - - -	- - ซ ท	- - ล ท	- - - -	- - ซ ซ	- - - -	- - ท ล

วรรคที่ 3 วรรคที่ 4

- - - -	- - - -	- - - ศีล	- สมาธิ	- - - -	- - ปัญญา	- - พิพัฒน์	- - - เทอญ
- - - -	- - - -	- - - ท	- ซ ล ท	- - - -	- ล - ล	- - ท ท	- - - ล

ขั้นตอนที่ 3 การสร้างสรรค์ทำนอง

การสร้างสรรค์ทำนองนี้ ได้แบ่งทำนองออกเป็น 2 ส่วนคือ ส่วนที่ 1 เป็นการสร้างสรรค์ทำนองจากทำนองต้นรากตามขั้นตอนที่ 2 และส่วนที่ 2 เป็นการนำทำนองต้นรากในขั้นตอนที่ 2 มาบรรเลงต่อท้ายพร้อมกับคำร้องในบทบาลีไตรสรณคมน์ โดยผู้วิจัยทำการอธิบายทั้งในส่วนทำนองออกทีละประโยคต่อไปนี้

ส่วนที่ 1

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- ล - ท	- รํ - ท

ทำนองต้นราก

- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ท	- รํ - ท

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ท

ทำนองประโยคที่ 1 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 1 ของบทที่ 1 คำว่า “พุทธองค์ทรงตรัสวิถีทาง” หมายถึงการกล่าวสรรเสริญที่พระพุทธองค์เป็นผู้ตรัสรู้ ทรงค้นพบทางปฏิบัติเพื่อสู่ความหลุดพ้น ดังนั้น ทำนองประโยคนี้ อยู่ในกลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) ผู้วิจัยจึงนำกระสวนทำนองต้นรากมาเปลี่ยนกระสวนใหม่พร้อมทั้งเพิ่มพยางค์เสียง โดยเริ่มจากวรรคหน้าทำนองต้นรากตกเสียงทีในห้องที่ 3 และตกเสียงลาในห้องที่ 4 ซึ่งปรับกระสวนให้มาตกเสียงในห้องคู่แทนดังนี้

ทำนองต้นรากวรรคหน้า

วรรคหน้า

- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ล
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล

ส่วนทำนองวรรคหลังมีเสียงตกหลักที่เสียงซอลและเสียงทีตามทำนองสารัตถะ และเริ่มต้นทำนองในเสียงซอลเดินสำนวนในแนววิถีเสียงขึ้นไปตกเสียงที โดยตัดเสียงลาในห้องที่ 5 ออกและเพิ่มพยางค์เสียงลาในห้องที่ 7 แทนเพื่อให้เป็น 3 เสียงเรียงในแนววิถีเสียงขึ้น จากนั้นทำนองในห้องที่ 8 ใช้รูปแบบทำนองเดิมจากเสียงเรสูงลงมาหาลูกตกเสียงที ห่างกันเป็นคู่ 3 ดังนี้

ทำนองต้นรากวรรคหลัง

วรรคหลัง

- - - ล	- - - ซ	- - - ท	- รํ - ท
- - - -	- - - ซ	- ล - ท	- รํ - ท

ตกแต่ง

โดยสำนวนการเรียงสามเสียงและห่างเป็นคู่ 3 นี้ เพื่อสื่อถึงความหมายการค้นพบข้อปฏิบัติทั้งสามทางที่พระพุทธองค์ทรงตรัสไว้คือ ความตึง ความหย่อนและความพอดี

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- รํ - ท	- ล - ซ

ทำนองต้นราก

- - - -	- - - -	- - - ซ	- ท - ท	- - - -	- - ล ท	- - - -	- - ล ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 2 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 2 ของบทที่ 1 คำว่า “อริยพละสว่าง” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “อริยะ” แปลว่า พระอริยะ ซึ่งหมายถึงพระพุทธเจ้า ส่วนคำว่า “พละ” แปลว่า กำลังหรือพลัง และคำว่า “สว่าง” แปลว่า กระจ่าง รู้แจ้ง เมื่อรวมทุกคำจึงหมายถึงพระอริยเจ้าผู้ทรงมีพลังการรู้แจ้งด้วยปัญญา ดังนั้น ทำนองประโยคนี้ อยู่ในกลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) ผู้วิจัยจึงนำกระสวนทำนองต้นรากมาเปลี่ยนกระสวนใหม่พร้อมทั้งเพิ่มพยางค์เสียงในลักษณะเดียวกับประโยคที่ 1 โดยทำนองวรรคหน้ามีเสียงตกที่เสียงซอลในห้องที่ 3 และตกเสียงทีในห้องที่ 4 จากนั้นปรับกระสวนให้มาตกเสียงในแนววิถีเสียงขึ้นในห้องคู่แทนดังนี้

ทำนองต้นรากวรรคหน้า

- - - -	- - - -	- - - ซ	- ท - ท

วรรคหน้า

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ท

ส่วนทำนองวรรคหลังมีเสียงตกหลักที่เสียงลาและเสียงซอลตามทำนองสารัตถะ และเริ่มต้นทำนองในเสียงลาจากนั้นในห้องที่ 7 เดินสำนวนในแนววิถีเสียงลงจากเสียงเรสูงไปตกเสียงซอลในห้องที่ 8 โดยพยางค์เสียงเรสูงในห้องที่ 7 ที่เพิ่มเข้ามานั้นเพื่อให้เป็นเสียงสัมพันธ์คู่ที่ 3 ของลูกตกเสียงทีซึ่งเป็นความหมายเดิมกับประโยคที่แล้ว จากนั้นทำนองในห้องที่ 8 ใช้รูปแบบทำนองเดิมจากเสียงลาลงมาหาลูกตกเสียงซอลดังนี้

ทำนองต้นรากวรรคหลัง

- - - -	- - ล ท	- - - -	- - ล ซ

วรรคหลัง

- - - -	- - - ล	- รํ - ท	- ล - ซ

ตกแต่ง

นอกจากนี้ ทำนองในประโยคนี้มีช่วงเสียงของทำนองระหว่างเสียงต่ำสุดที่เสียงซอลและเสียงสูงสุดที่เสียงเรสูง ห่างกัน 5 เสียง ทั้งนี้ เพื่อสื่อถึงพระอริยเจ้าทรงรู้แจ้งด้วยปัญญาอันเป็นวิมุตติระดับที่ 5 ที่เรียกว่า “นิสสรณวิมุตติ” แปลว่า พระนิพพาน ความหลุดพ้นจากกิเลสแล้วทั้งปวง

ประโยคที่ 3

- - - ท	- ท - -	- ซ - ท	- ล - ซ	- - - รํ	- รํ - -	- ซํ - มํ	- รํ - ท

ทำนองต้นราก

- - - -	- - - -	- - ท ท	- ล - ซ	- - - -	- - - -	- - - รํ	- รํ - ท

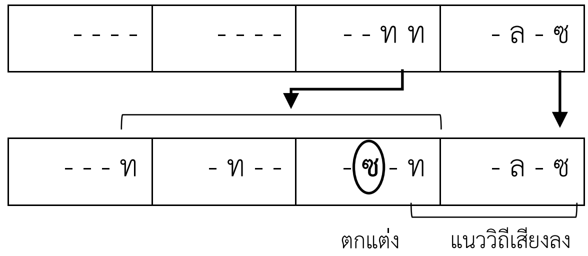
ทำนองสารัตถะ

- - - ท	- - - ท	- - - ท	- - - ซ	- - - รํ	- - - รํ	- - - มํ	- - - ท

ทำนองประโยคที่ 3 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 3 และวรรคที่ 4 ของบทที่ 1 คำว่า “พุทธะธรรมสร้าง ลุสัมมา” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำว่า “พุทธะ” แปลว่า ผู้ตรัสรู้ ผู้ตื่นแล้ว พระพุทธเจ้า ส่วนคำว่า “ธรรม” แปลว่า พระธรรมหรือธรรมะของพระองค์ และคำว่า “สร้าง” แปลว่า ทำให้มีหรือบันดาลให้เกิดขึ้น รวมทั้งคำว่า “ลุ” แปลว่า ถึง ทำให้ถึง และคำว่า “สัมมา” แปลว่า ดีหรือชอบและหมายรวมถึงองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าด้วย เมื่อรวมทุกคำจึงหมายถึงพระพุทธเจ้า ผู้ทรงตรัสรู้แล้วเป็นผู้ค้นพบพระธรรมจนบรรลุถึงความเป็นองค์สัมมาสัมพุทธเจ้า ดังนั้นทำนองประโยคนี้ ใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) ผู้วิจัยจึงนำกระสวนทำนองต้นรากมาเปลี่ยนกระสวนใหม่พร้อมทั้งเพิ่มพยางค์เสียงในลักษณะเดียวกับประโยคที่ 1 และประโยคที่ 2 โดยทำนองวรรคหน้าสร้างจากลูกตกเสียงทีในทำนองต้นราก แล้วขยายออกเป็น 3 ห้องเพลง จากนั้นทำนองในห้องที่ 4 ใช้เสียงและสำนวน (- ล - ซ) เช่นเดิมดังนี้

ทำนองต้นรากวรรคหน้า

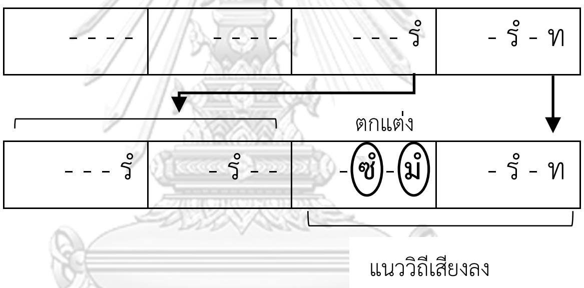
วรรคหน้า



ส่วนสำนวนวรรคหลังเสียงตกหลักอยู่ที่เสียงเรสูงในห้องที่ 7 และตกเสียงทีในห้องที่ 8 จากนั้นใช้สำนวนเดียวกับวรรคหน้าแต่เปลี่ยนเสียงตามทำนองต้นราก โดยเสียงเรสูงนั้นขยายให้เป็น 2 ห้องเพลงและใช้สำนวนแนววิถีเสียงลงในห้องที่ 7 - 8 ในสำนวน (- ซํ - มํ/- รํ - ท) ดังนี้

ทำนองต้นรากวรรคหลัง

วรรคหลัง



ประโยคที่ 4

- - - -	- - - -	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ดํ	- ซ - -	- ร - ม	- ฟ - ซ

ทำนองต้นราก

- - - -	- - - -	- - - ดํ	- ดํ - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - ฟ	- ซ - ซ

ทำนองสารัตถะ

- - - -	- - - -	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ม	- - - ซ

ทำนองประโยคที่ 4 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 1 ของบทที่ 2 ในคำว่า “น้อมหนุนนำไตรสราณา” คำว่า “ไตรสราณา” มีรูปคำมาจากคำว่า “ไตรสรณะ” แต่ด้วยบังคับฉันทลักษณ์คำประพันธ์จึงเปลี่ยนคำ “สร” เป็น “สรา” ทั้งนี้ยังคงความหมายเดิมและความหมายตลอดวรรคจึง

หมายถึงการนอบน้อมตามไตรสรณะ ดังนั้น ทำนองประโยคนี้ อยู่ในกลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทx รมx) ผู้วิจัยจึงนำกระสวนทำนองต้นรากมาเปลี่ยนกระสวนใหม่พร้อมทั้งเพิ่มพยางค์เสียง โดยเริ่มจากวรรคหน้าของทำนองต้นรากตกเสียงโดในห้องที่ 3 และตกเสียงซอลในห้องที่ 4 ดังนั้น ทำนองสร้างสรรค์จึงคงไว้ที่เสียงลูกตกเดิมและตำแหน่งเดิมดังนี้

ทำนองต้นรากวรรคหน้า

- - - -	- - - -	- - - ดํ	- ดํ - ซ

วรรคหน้า

- - - -	- - - -	- - - ดํ	- - - ซ

ส่วนสำนวนวรรคหลังมีเสียงตกหลักที่เสียงซอลและเสียงฟา โดยทำนองในห้องที่ 5 - 6 นั้นใช้เสียงเดียวกับวรรคหน้าแต่เปลี่ยนกระสวนเพื่อเป็นการย้ำเสียงจากวรรคก่อน และใช้ลูกตกเสียงซอลตามทำนองต้นราก จากนั้น ทำนองในห้องที่ 7 - 8 เป็นสำนวนแนววิถีเสียงขึ้น โดยคงเสียงตกหลักของทำนองต้นรากไว้จากสำนวน (- - - ฟ/- - - ซ) เป็น (- ร - ม/ - ฟ - ซ) ดังนี้

ทำนองต้นรากวรรคหลัง

- - - -	- - - ซ	- - - ฟ	- ซ - ซ

วรรคหลัง

- - - ดํ	- ซ - -	- ร - ม	- ฟ - ซ

ตกแต่ง

นอกจากนี้ ทำนองในประโยคนี้มีคู่เสียงสัมพันธ์คู่ที่ 4 จำนวน 3 ชุดดังนี้

- - - -	- - - -	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ดํ	- ซ - -	- ร - ม	- ฟ - ซ

ชุดที่ 1 ชุดที่ 2 ชุดที่ 3

ทั้งนี้ เพื่อสื่อถึงวิมุตติระดับที่ 4 ที่เรียกว่า "ปฏิปัสสัทธิวิมุตติ" แปลว่า ความหลุดพ้นด้วยอำนาจที่สงบแล้ว ซึ่งเป็นการหลุดพ้นจากกิเลสด้วยอริยผล อันเป็นการหลุดพ้นที่ยั่งยืน

ประโยคที่ 5

- - - ร	- - - ซ	- - - ร	- - - ท	- - - มํ	- - - รํ	- - - ร	- - - ล

ทำนองต้นราก

- - - -	- - - -	- - ซ ท	- - ล ท	- - - -	- - ซ ซ	- - - -	- - ท ล

ทำนองสารัตถะ

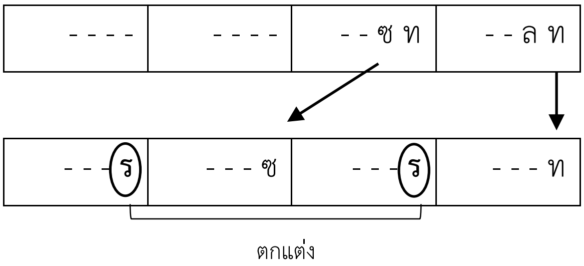
- - - ร	- - - ซ	- - - ร	- - - ท	- - - มํ	- - - รํ	- - - ร	- - - ล

ทำนองประโยคที่ 5 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 2 ของบทที่ 2 คำว่า "ปุถุชนสุขทิวา" คำว่า "ปุถุชน" หมายถึงมนุษย์หรือประชาชน ส่วนคำว่า "สุข" แปลว่า สบายกายสบายใจ และคำว่า "ทิวา" แปลว่า วัน โดยที่ความหมายของวรรคนี้เชื่อมโยงกับความหมายในวรรคที่ 1 จึงหมายถึงการนอบน้อมปฏิบัติยึดถือไตรสรณะหรือพระรัตนตรัยคือ พระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ ว่าเป็นที่พึ่งระลึก โดยการน้อมนำเอาพุทธคุณ ธรรมคุณ สังฆคุณมาเป็นแนวทางปฏิบัติ ก็จะทำให้ผู้ปฏิบัตินั้นมีแต่ความสุขกายสบายใจไปตลอดวันคืน

ดังนั้น ทำนองประโยคนี้ อยู่ในกลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) ผู้วิจัยจึงนำกระสวนทำนองต้นรากมาสร้างสำนวนใหม่ โดยเริ่มจากวรรคหน้านั้น ทำนองต้นรากมีเสียงสารัตถะเป็นเสียงซอลและเสียงที จากนั้น จึงสร้างทำนองโดยนำเสียงสารัตถะเสียงซอลวางในห้องที่ 2 และนำเสียงทีวางในห้องที่ 4 โดยใช้เสียงเรต่ำซึ่งเป็นเสียงคู่สัมพันธ์คู่ที่ 5 ของลูกตกเสียงลาในห้องที่ 8 และเพื่อให้เสียงขึ้นต้นและลงจบของประโยคมีความสัมพันธ์กัน โดยนำเสียงเรดังกล่าวมาเป็นเสียงต้นและวางไว้ในห้องที่ 1 และห้องที่ 3 ของวรรคดังนี้

ทำนองต้นรากวรรคหน้า

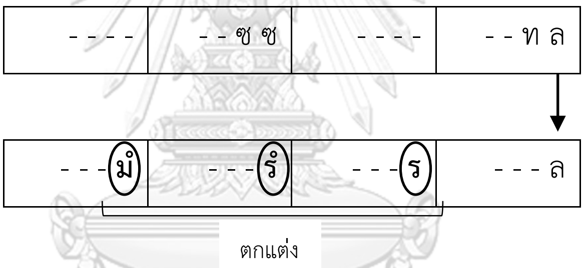
วรรคหน้า



ส่วนสำนวนวรรคหลังสร้างจากเสียงสารัตถะของทำนองต้นรากคือสำนวน (- ท - ล) เป็นสำนวน (- - - มํ/- - - รํ/ - - - ร/ - - - ล) และทำการเปลี่ยนเสียงจากเสียงทีเป็นเสียงเรในห้องที่ 7 นั้น เพื่อให้สำนวนมีความสัมพันธ์กับวรรคหน้า ซึ่งใช้ลักษณะเสียงเรสลับกับเสียงตกหลักของวรรคนั่นเอง ดังนี้

ทำนองต้นรากวรรคหลัง

วรรคหลัง



นอกจากนี้ ทำนองในประโยคนี้มีเสียงขึ้นต้นประโยคที่เสียงเรต่ำ และจบประโยคที่เสียงลาห่างกัน 5 เสียง ทั้งนี้ เพื่อสื่อถึงความหมายแห่งความหลุดพ้น (วิมุตติ) ทั้ง 5 คือ สมถะ วิปัสสนา มรรค ผลและนิพพานตามลำดับ

ประโยคที่ 6

- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- ซ - -	- ท - รํ	- - - ท	- - - ล

ทำนองต้นราก

- - - -	- - - -	- - - ท	- ซ ล ท	- - - -	- ล - ล	- - ท ท	- - - ล

ทำนองสารัตถะ

- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ซ	- - - รํ	- - - ท	- - - ล

ทำนองประโยคที่ 6 เป็นทำนองจากคำประพันธ์วรรคที่ 3 และวรรคที่ 4 ของบทที่ 2 คำว่า “ศีล สมาธิ์ ปัญญา พิพัฒน์เทอญ” แต่ละคำมีความหมายดังนี้ คำกลอนวรรคที่ 3 “ศีล สมาธิ์ ปัญญา” คำว่า “สมาธิ์” เมื่อออกเสียงคำร้องให้ออกเสียงเป็น “สมาธิ” โดยทั้ง 3 คำนี้ เป็นคำที่กล่าวถึงในไตรสิกขาอันเป็นข้อปฏิบัติที่พึงศึกษา 3 ประการคือ อธิสีลสิกขา (ศึกษาเรื่องศีลในการปฏิบัติให้ถูกต้องดีงาม) อธิจิตตสิกขา (ศึกษาเรื่องจิต เป็นการอบรมจิตให้สงบมั่นคงเป็นสมาธิ) และอธิปัญญาสิกขา (ศึกษาเรื่องปัญญาเป็นการอบรมตนให้เกิดปัญญาแจ่มแจ้ง) ส่วนคำกลอนวรรคที่ 4 “พิพัฒน์เทอญ” คำว่า “พิพัฒน์” แปลว่า ความเจริญ ส่วนคำว่า “เทอญ” แปลว่า เถิด มักใช้เป็นคำลงท้ายที่แสดงความมุ่งหมายให้เป็นดังนั้นดังนี้ และมักใช้ในการให้ศีลและให้พร เมื่อรวมความกับความหมายของวรรคที่ 3 แล้วจึงหมายถึงปุถุชนทั้งหลายที่พึงระลึกในพระรัตนตรัย ขอให้เจริญด้วยศีล เจริญสมาธิ เจริญปัญญา ตามวิถีทางแห่งพระพุทธศาสดาเทอญ

ดังนั้น ทำนองประโยคนี้ อยู่ในกลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) ผู้วิจัยจึงนำกระสวนทำนองต้นรากมาเปลี่ยนสำนวนใหม่พร้อมทั้งเพิ่มพยางค์เสียง โดยทำนองวรรคหน้ามีทำนองต้นรากตกเสียงทีและเดินสำนวนเรียงเสียงในแนววิถีเสียงขึ้นในสำนวน (- ซ ล ท) จากนั้น จึงทำการขยายสำนวน โดยใช้สำนวนเดียวกับทำนองสารัตถะ (ดังตารางทำนองสารัตถะข้างต้น) ในลักษณะลงเสียงลูกตกในแต่ละห้องเพลงดังนี้

ทำนองต้นรากวรรคหน้า

- - - -	- - - -	- - - ท	- ซ ล ท

วรรคหน้า

- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ท

ส่วนสำนวนวรรคหลังมีเสียงสารัตถะหลักที่เสียงทีและเสียงลา จากนั้น จึงถอดเป็นทำนองสารัตถะในสำนวนแนววิถีเสียงลง (ตามตารางทำนองสารัตถะข้างต้น) แล้วจึงสร้างสรรค์ทำนองวรรคหลังด้วยการเปลี่ยนกระสวนจังหวะตกเสียงซอลในห้องที่ 5 เป็นจังหวะยก ส่วนสำนวนในห้องที่ 6 เพิ่มพยางค์เสียงทีเพื่อเชื่อมไปหาลูกตกเสียงเรภายในห้อง และสำนวนในห้องที่ 7 - 8 นั้น ใช้สำนวนตามเสียงลูกตกหลักของทำนองต้นรากคือ เสียงทีและเสียงลาดังการเปรียบเทียบทำนองต่อไปนี้

ทำนองต้นรากวรรคหลัง

- - - -	- ล - ล	- - ท ท	- - - ล

ทำนองสารัตถะวรรคหลัง

- - - ซ	- - - รํ	- - - ท	- - - ล

วรรคหลัง

- ซ - -	- ท - รํ	- - - ท	- - - ล

ตกแต่ง

ส่วนที่ 2

ทำนองในส่วนที่ 2 นี้ เป็นทำนองต้นรากที่นำมาจากคำประพันธ์ไตรสรณาในสังฆคุณจำนวน 2 บท ดังที่ปรากฏในขั้นตอนที่ 2 ของกระบวนการสร้างสรรค์ในเพลงนี้ โดยกำหนดให้บรรเลงคลอตามคำร้องต่อจากทำนองส่วนที่ 1 ดังนี้

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - -	- - - พุทธ	- - - องค์	- - - ทรง	- - - ตรัส	- - - วิ	- ถี - ทาง
- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ท	- รํ - ท

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - -	- - - อ	- ริ - ยะ	- - - -	- - พละ	- - - -	- - สว่าง
- - - -	- - - -	- - - ซ	- ท - ท	- - - -	- - ล ท	- - - -	- - ล ซ

ประโยคที่ 3

- - - -	- - - -	- - พุทธะ	-ธรรม- สร้าง	- - - -	- - - -	- - - ลุ	- สัม- มา
- - - -	- - - -	- - ท ท	- ล - ซ	- - - -	- - - -	- - - รํ	- รํ - ท

ประโยคที่ 4

- - - -	- - - -	- - - น้อม	-หนุน- นำ	- - - -	- - - ไตร	- - - ส	- รา - ณา
- - - -	- - - -	- - - ด	- ด - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - ฟ	- ซ - ซ

ประโยคที่ 5

- - - -	- - - -	- - ปุถุ	- - ชน	- - - -	- - สุขะ	- - - -	- - ทิวา
- - - -	- - - -	- - ซ ท	- - ล ท	- - - -	- - ซ ซ	- - - -	- - ท ล

ประโยคที่ 6

- - - -	- - - -	- - - ศีล	- สมาธิ	- - - -	- -ปัญญา	- - พิพัฒน์	- - -เทอญ
- - - -	- - - -	- - - ท	- ซ ล ท	- - - -	- ล - ล	- - ท ท	- - - ล

ช่วงที่ 3

แนวคิดการสร้างสรรค์ทำนองในช่วงที่ 3 ของเพลงไตรสรณาในสังฆคุณนี้ นำแนวคิดมาจากบทสวดไตรสรณคมน์บทต้น ดังที่ปรากฏในสรณคมในขุททกปาฐ จากพระไตรปิฎกเล่มที่ 25 สุตันตปิฎก เล่ม 17 ในคำบาลีว่า “พุทฺธํ สรณํ คจฺฉามิ ธมฺมํ สรณํ คจฺฉามิ สงฺฆํ สรณํ คจฺฉามิ” โดยคำว่า “ไตรสรณคมน์” แปลว่า การถึงสรณะ 3 คือ พระพุทธเจ้า พระธรรม พระสงฆ์ อันเป็นที่พึ่งที่ระลึกถึงพระพุทธเจ้า พระธรรมและพระสงฆ์ ที่มักเรียกว่า “พระรัตนตรัย” ซึ่งเป็นรัตนะอันประเสริฐของพุทธศาสนิกชนทั้งหลาย รวมทั้ง การถึงพระรัตนตรัยนั้นต้องน้อมจิต ระลึกถึงคุณให้เป็นประจักษ์ เช่น ระลึกถึงคุณของพระพุทธเจ้าว่าพระองค์ตรัสรู้ดีชอบด้วยพระองค์เองก่อนแล้ว จึงทรงสอนให้ผู้อื่นรู้ตามด้วย พระธรรมย่อมรักษาผู้ปฏิบัติมิให้ตกไปในที่ชั่ว พระสงฆ์ปฏิบัติชอบตามคำสั่งสอนของพระพุทธเจ้าแล้วสอนผู้อื่นให้กระทำตาม ดังคำอ่านบาลีและคำแปลต่อไปนี้

คำอ่านบาลีและคำแปล

คำอ่านบาลี	คำแปล
พุทธัง สะระณัง คัจฉามิ	ข้าพเจ้าขอถือเอาพระพุทธเจ้าเป็นที่พึ่งที่ระลึก
ธัมมัง สะระณัง คัจฉามิ	ข้าพเจ้าขอถือเอาพระธรรมเป็นที่พึ่งที่ระลึก
สังฆัง สะระณัง คัจฉามิ	ข้าพเจ้าขอถือเอาพระสงฆ์เป็นที่พึ่งที่ระลึก

ตารางที่ 47 คำอ่านบาลีและคำแปลบทไตรสรณคมน์

ที่มา: พระธรรมกวี (ลือชัย คุณวุฑฺโฒ) สัมภาษณ์วันที่ 27 มกราคม 2560

จากคำอ่านบาลีข้างต้น ผู้วิจัยได้นำมาสร้างสรรค์ทำนอง โดยแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอนคือ (1) นำคำอ่านบาลีมาแทนค่าเสียงด้วยระบบตัวโน้ตดนตรีไทย โดยยังคงรูปแบบฉันทลักษณ์ตามความสั้นยาวของคำอ่านบาลี (2) กำหนดจังหวะและทำนองตามจังหวะความสั้นยาวของคำในบทบาลี (3) การสร้างสรรค์และตกแต่งทำนอง ดังขั้นตอนต่าง ๆ ต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ 1 กำหนดเสียงของคำอ่านบาลี

ชุดที่ 1

คำอ่านบาลี	พุทธัง สะระณัง คัจฉามิ
แทนค่าเสียง	ซ ซ ฟ ล ซ ซ ล ซ

ชุดที่ 2

คำอ่านบาลี	ธัมมัง สะระณัง คัจฉามิ
แทนค่าเสียง	ซ ซ ฟ ล ซ ซ ล ซ

ชุดที่ 3

คำอ่านบาลี	สังฆัง สะระณัง คัจฉามิ
แทนค่าเสียง	ล ซ ฟ ล ซ ซ ล ซ

ขั้นตอนที่ 2 กำหนดทำนอง

ผู้วิจัยกำหนดทำนองและจังหวะความสั้นยาวตามคำในบทบาลี โดยแบ่งออกเป็นชุดดังนี้

ชุดที่ 1 คำว่า “พุทธัง สะระณัง คัจฉามิ”

คำบาลี	- พุท - ธัง	- สะระณัง	- คัจ - ฉา	- มิ - -
ทำนอง	- ซ - ซ	- ซ ล ซ	- ซ - ล	- ซ - -

ชุดที่ 2 คำว่า “ธัมมัง สะระณัง คัจฉามิ”

คำบาลี	- ธัม - มัง	- สะระณัง	- คัจ - ฉา	- มิ - -
ทำนอง	- ซ - ซ	- ซ ล ซ	- ซ - ล	- ซ - -

ชุดที่ 3 คำว่า “สังฆัง สะระณัง คัจฉามิ”

คำบาลี	- สัง - ฆัง	- สะระณัง	- คัจ - ฉา	- มิ - -
ทำนอง	- ซ - ซ	- ซ ล ซ	- ซ - ล	- ซ - -

ขั้นตอนที่ 3 การสร้างสรรค์และการตกแต่งทำนอง

การสร้างสรรค์ทำนองนี้ แบ่งออกเป็น 3 ประโยคตามที่มาทำนองต้นรากจากบทสวดไตรสรณคมน์ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงกำหนดใช้กระสวนทำนองเดียวกันทั้ง 3 ประโยค แต่เปลี่ยนเสียงตามทำนองต้นราก ดังการอธิบายทำนองต่อไปนี้

ประโยคที่ 1

- - - ซฺ	- - - ด	- ร - ม	- ร - ด	- - - ซฺ	- - - ด	- ร - ด	- ร - ม

ทำนองสารัตถะ

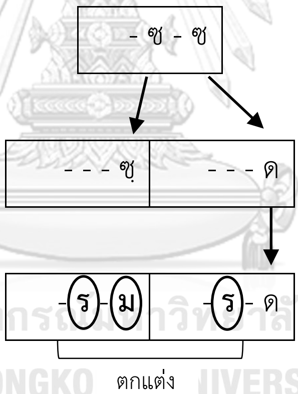
- - - ซฺ	- - - ด	- - - ม	- - - ด	- - - ซฺ	- - - ด	- - - ด	- - - ม

ทำนองประโยคที่ 1 เป็นทำนองจากคำสวดบาลีไตรสรณคมน์วรรคที่ 1 คำว่า “พุทธัง สะระณัง คัจฉามิ” หมายถึง ข้าพเจ้าขอถือเอาพระพุทธเจ้าเป็นที่พึ่งที่ระลึก ดังนั้น ทำนองประโยคนี้อยู่ในกลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) ผู้วิจัยจึงนำกระสวนทำนองต้นรากมาเปลี่ยนสำนวนเปลี่ยนเสียงใหม่พร้อมทั้งเพิ่มพยางค์เสียง โดยทำนองวรรคหน้ามีทำนองต้นรากจากเสียงคำว่า “พุทธัง (- ซ - ซ)” จากนั้นสร้างสรรค์ทำนองโดยนำเสียงดังกล่าววางในทำนองห้องที่ 1 และห้องที่ 2 แล้วเปลี่ยนใช้เสียงซอลห้องที่ 1 เป็นเสียงซอลต่ำ ห่างกันเป็นคู่ 8 ส่วนเสียงซอลห้องที่ 2 เปลี่ยนเป็นเสียงโด ซึ่งเป็นเสียงสัมพันธ์คู่ที่ 4 ของเสียงซอล พร้อมกับขับร้องคำว่า “พุทธัง” ตามเสียงใหม่จากเดิมเสียง (- ซ - ซ) เป็น (- - - ซฺ/ - - - ด) ส่วนสำนวนในห้องที่ 3 - 4 เป็นทำนองตกแต่งลักษณะเอื้อนเสียงตกเสียงโดในห้องที่ 4 เพื่อให้สำนวนมีความสอดคล้องกับเสียงตกในห้องที่ 2 ซึ่งเป็นตำแหน่งห้องคู่เช่นเดียวกัน ดังการเปรียบเทียบทำนองต่อไปนี้

ทำนองต้นราก “พุทธัง”

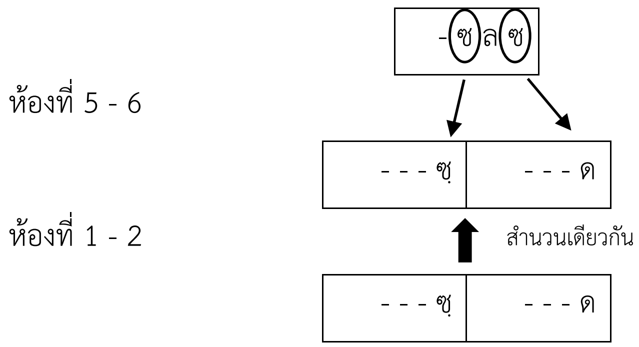
ห้องที่ 1 - 2

ห้องที่ 3 - 4

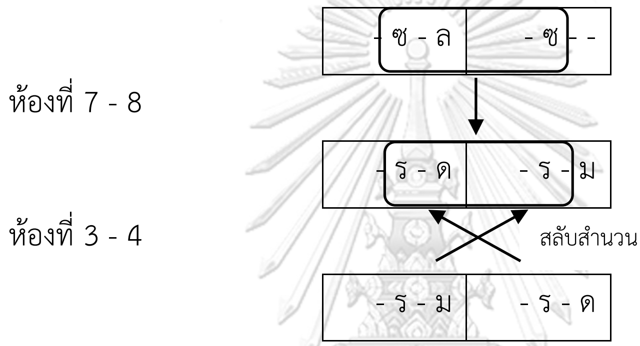


ส่วนสำนวนวรรคหลังสร้างสรรค์ทำนองโดยใช้รูปแบบเดียวกับวรรคหน้า แต่สลับทำนองกันระหว่างทำนองห้องที่ 3 - 4 กับทำนองห้องที่ 7 - 8 โดยที่ทำนองในห้องที่ 5 - 6 ใส่คำร้อง “สะระณัง” และทำนองห้องที่ 7 - 8 ใส่คำร้อง “คัจฉามิ” นอกจากนี้ ยังมีการเปลี่ยนและขยายสำนวนเสียงจากทำนองต้นรากในสำนวน “สะระณัง (- **ซ** ล **ซ**)” เป็นสำนวนในห้องที่ 5 - 6 โดยใช้เสียงซอลในจังหวะยกและจังหวะตกในการขยายเป็น (- - - ซฺ/- - - ด) เช่นเดียวกับวรรคหน้า จากนั้นทำนองห้องที่ 7 - 8 เปลี่ยนสำนวนจากทำนองต้นรากในสำนวน “คัจฉามิ (- ซ - ล/ - ซ - -)” เป็น (- ร - ด/- ร - ม) นอกจากจะสลับสำนวนกันกับวรรคหน้าแล้ว ยังเป็นการเปลี่ยนเสียงห่างกันเป็นคู่ 4 และคู่ 6 ดังการเปรียบเทียบทำนองต่อไปนี้

ทำนองต้นราก "สะระณัง"



ทำนองต้นราก "คัจฉามิ"



ประโยคที่ 2

- - - ซ	- - - ล	- ดํ - รํ	- ดํ - ล	- - - ซ	- - - ล	- ดํ - ล	- ซ - ม

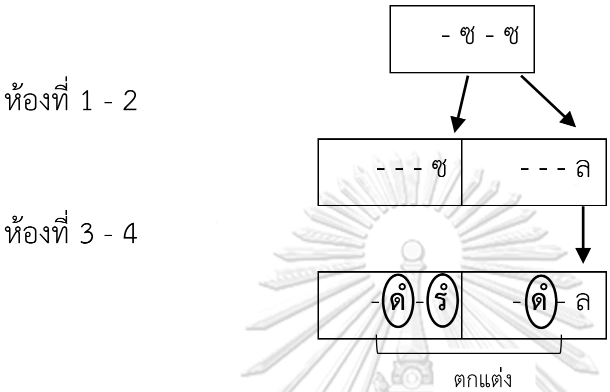
ทำนองสารัตถะ

- - - ซ	- - - ล	- - - รํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- - - ม

ทำนองประโยคที่ 2 เป็นทำนองจากคำสวดบาลีไตรสรณคมน์วรรคที่ 2 คำว่า "ธัมมัง สะระณัง คัจฉามิ" หมายถึง ข้าพเจ้าขอถือเอาพระธรรมเป็นที่พึ่งที่ระลึก ดังนั้น ทำนองประโยคนี้อยู่ในกลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) ผู้วิจัยจึงนำกระสวนทำนองต้นรากมาเปลี่ยนสำนวน เปลี่ยนเสียงใหม่พร้อมทั้งเพิ่มพยางค์เสียง โดยทำนองวรรคหน้ามีทำนองต้นรากจากเสียงคำว่า "ธัมมัง (- ซ - ซ)" จากนั้นสร้างสรรค์ทำนองโดยนำเสียงดังกล่าววางในทำนองห้องที่ 1 และห้องที่ 2 โดยที่ห้องที่ 1 ใช้เสียงซอลเช่นเดิม ส่วนห้องที่ 2 เปลี่ยนเป็นเสียงลาห่างกันเป็นคู่ 2 ของเสียงซอล พร้อมกับขับร้องคำว่า "ธัมมัง" ตามเสียงใหม่จากเดิมเสียง (- ซ - ซ) เป็น (- - - ซ/ - - - ล)

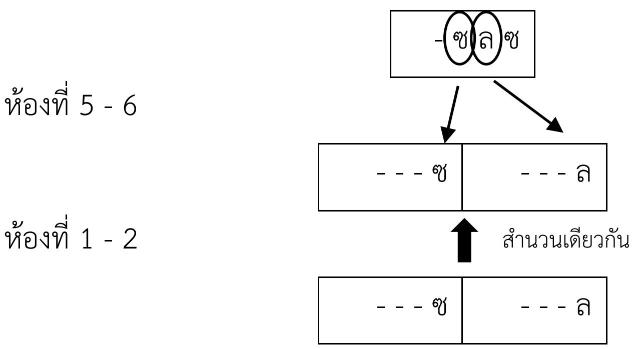
ส่วนสำนวนในห้องที่ 3 - 4 เป็นทำนองตกแต่งลักษณะเอื้อนเสียงลงลูกตกเสียงลาเพื่อให้สำนวนมีความสอดคล้องกับเสียงตกในห้องที่ 2 ซึ่งเป็นตำแหน่งห้องคู่เช่นเดียวกัน ดังการเปรียบเทียบทำนองต่อไปนี้

ทำนองต้นราก “ธัมมัง”



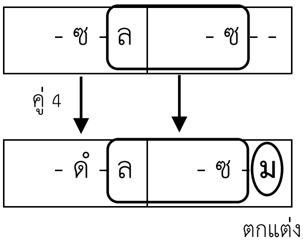
ส่วนสำนวนวรรคหลังสร้างสรรค์ทำนองโดยใช้รูปแบบเดียวกับวรรคหน้า แต่เปลี่ยนทำนองตอนท้ายวรรค โดยที่ทำนองในห้องที่ 5 - 6 ใส่คำร้อง “สะระณัง” และทำนองห้องที่ 7 - 8 ใส่คำร้อง “คัจฉามิ” นอกจากนี้ ยังมีการเปลี่ยนและขยายสำนวนเสียงจากทำนองต้นรากในสำนวน “สะระณัง (- ซ ล ซ)” เป็นสำนวนในห้องที่ 5 - 6 โดยนำเสียงหลักมาวางขยายเป็น 2 ห้องคือ (- - - ซ/- - - ล) เช่นเดียวกับวรรคหน้า จากนั้นทำนองห้องที่ 7 - 8 เปลี่ยนสำนวนจากทำนองต้นรากในสำนวน “คัจฉามิ (- ซ - ล/ - ซ - -)” เป็น (- ดํ - ล/- ซ - ม) ซึ่งเป็นสำนวนแนววิถีเสียงลงและมีเสียงสอดคล้องกับคำร้อง ดังการเปรียบเทียบทำนองต่อไปนี้

ทำนองต้นราก “สะระณัง”



ทำนองต้นราก “คัจฉามิ”

ห้องที่ 7 - 8



ประโยคที่ 3

- - - ซฺ	- - - ซ	- ม - ซ	- ล - ซ	- - - ซฺ	- - - ซ	- ม - ซ	- ล - ดํ

ทำนองสารัตถะ

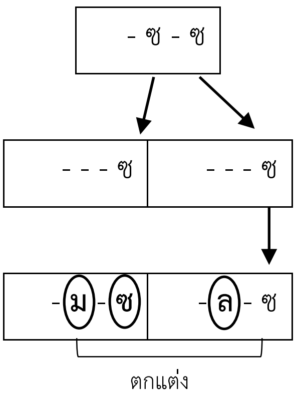
- - - ซฺ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซฺ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ดํ

ทำนองประโยคที่ 3 เป็นทำนองจากคำสวดบาลีไตรสรณคมน์วรรคที่ 3 คำว่า “สังฆัง สะระณัง คัจฉามิ” หมายถึง ข้าพเจ้าขอถือเอาพระสงฆ์เป็นที่พึ่งที่ระลึก ดังนั้น ทำนองประโยคนี้อยู่ในกลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) ผู้วิจัยจึงนำกระสวนทำนองต้นรากมาเปลี่ยนสำนวน เปลี่ยนเสียงใหม่พร้อมทั้งเพิ่มพยางค์เสียง โดยทำนองวรรคหน้ามีทำนองต้นรากจากเสียงของคำว่า “สังฆัง (- ซ - ซ)” จากนั้นสร้างสรรค์ทำนองโดยนำเสียงดังกล่าววางในทำนองห้องที่ 1 และห้องที่ 2 โดยที่ใช้เสียงซอลเช่นเดิม พร้อมกับขับร้องคำว่า “สังฆัง” ตามเสียงเดิม ซึ่งจากเดิมเสียง (- ซ - ซ) ขยายออกเป็น (- - - ซ/ - - - ซ) ส่วนสำนวนในห้องที่ 3 - 4 เป็นทำนองตกแต่งลักษณะเอื้อนเสียงลูกตกเสียงซอล เพื่อให้สำนวนมีความสอดคล้องกับเสียงตกในห้องที่ 2 ซึ่งวรรคนี้ตกเสียงเดียวกันตลอดวรรค ดังการเปรียบเทียบทำนองต่อไปนี้

ทำนองต้นราก “สังฆัง”

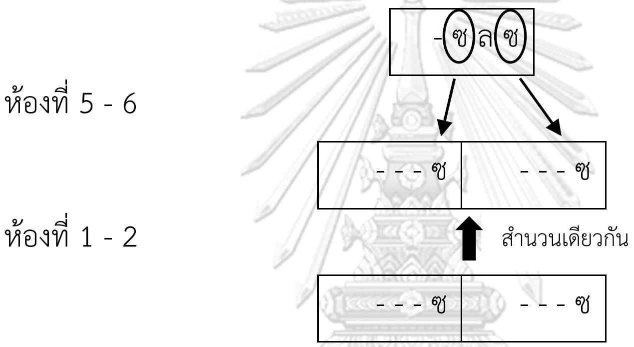
ห้องที่ 1 - 2

ห้องที่ 3 - 4

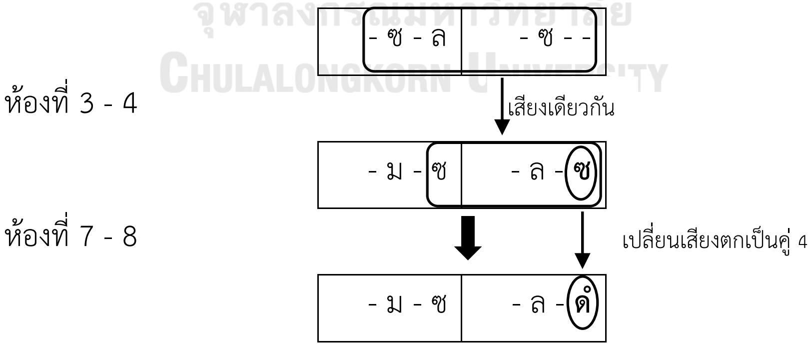


ส่วนสำนวนวรรคหลังสร้างสรรค์ทำนองโดยใช้รูปแบบเดียวกับวรรคหน้า แต่เปลี่ยนทำนองตอนท้ายวรรค โดยที่ทำนองในห้องที่ 5 - 6 ใส่คำร้อง “สะระณัง” และทำนองห้องที่ 7 - 8 ใส่คำร้อง “คัจฉามิ” นอกจากนี้ ยังมีการเปลี่ยนและขยายสำนวนเสียงจากทำนองต้นรากในสำนวน “สะระณัง (- **ซ** ล **ซ**)” เป็นสำนวนในห้องที่ 5 - 6 โดยนำเสียงหลักมาวางขยายเป็น 2 ห้องคือ (- - - ซ/- - - ซ) เช่นเดียวกับวรรคหน้า จากนั้นทำนองห้องที่ 7 - 8 เปลี่ยนสำนวนจากทำนองต้นรากในสำนวน “คัจฉามิ (- ซ - ล/ - ซ - -)” เป็น (- ม - ซ/- ล - ดํ) ซึ่งเป็นสำนวนแนววิถีเสียงขึ้นและมีเสียงสอดคลองกับคำร้อง ดังการเปรียบเทียบทำนองต่อไปนี้

ทำนองต้นราก “สะระณัง”



ทำนองต้นราก “คัจฉามิ”



สรุปทำนองส่วนที่ 1 เพลงพุทธคุณ

เพลงส่วนที่ 1 นี้ ประกอบด้วย 3 เพลงคือ เพลงพระผู้เป็นเจ้า เพลงเหล่าอินทรเทพและเพลงเสพปุถุชนดังนี้

เพลง "พระผู้เป็นเจ้า"

การประพันธ์ทำนองเพลงพระผู้เป็นเจ้าจำนวน 4 เพลงย่อยมีการกำหนดลักษณะทำนองที่สำคัญดังนี้

เพลงที่ 1 เพลงรำลึก

ประการที่ 1 การกำหนดทำนองที่แสดงความรำลึกถึงองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า โดยใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงที่ได้จากคำสวดคำว่า "สัมมา สัมพุทธธัสสะ" จากบทสวดนมัสการนอบน้อมพระพุทธเจ้า รวมทั้ง การนำเสียงที่ได้มากำหนดเป็นเสียงขึ้นต้นและเสียงลงจบในแต่ละประโยคเพื่อรักษาความหมายจากทำนองต้นราก

ประการที่ 2 การกำหนดสำนวนเพลงให้มีลักษณะเป็นสำนวน "บังคับทาง" โดยใช้วิธีการกรอสำนวนทำนองห่าง ๆ เพื่อสื่อถึงความนิ่ง สงบ สุขุม นุ่มนวล สำรวม นอบน้อม และดำเนินสำนวนเป็นระเบียบ เพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของเครื่องดนตรีในหมวดมโหรีและเครื่องสาย

ประการที่ 3 การกำหนดให้ใช้เสียงคู่ที่ 2 และคู่ที่ 3 ภายในวรรค เพื่อทำให้ทำนองมีโครงสร้างเสียงที่สัมพันธ์กัน รวมทั้ง การใช้เสียงคู่ที่ 2 เชื่อมทำนองระหว่างประโยค เช่น การเชื่อมประโยคที่ 1 และประโยคที่ 2

ประการที่ 4 การกำหนดแนวเสียงในสำนวนแนววิถีเสียงขึ้นและแนววิถีเสียงลงต่อเนื่องกันอย่างเป็นระบบ โดยสำนวนแนววิถีเสียงขึ้นปรากฏคู่เสียงสัมพันธ์ที่ 2 3 4 และคู่ที่ 5 ส่วนสำนวนแนววิถีเสียงลงปรากฏคู่เสียงสัมพันธ์คู่ที่ 2 3 และคู่ที่ 4 เป็นหลัก

ประการที่ 5 การกำหนดเสียงลงจบทำนองด้วยเสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 (tonic) ของกลุ่มเสียงทางชวา ทำให้ทำนองเพลงมีความสมบูรณ์

ประการที่ 6 การกำหนดพยางค์เสียงใน 2 ลักษณะคือ พยางค์เสียงลูกตก (พยางค์เสียงที่ 4) และพยางค์เสียง 2 ตำแหน่ง (- x - x) ในทำนองเพลงเพื่อแสดงความหนักแน่น แน่วแน่ ตั้งใจ

เพลงที่ 2 เพลงนอบน้อม

ประการที่ 1 การกำหนดทำนองที่แสดงถึงการนอบน้อมด้วย 3 สิ่งคือ กาย วาจา ใจ โดยนำเสียงฟา เสียงซอลและเสียงลา ซึ่งเป็น 3 เสียงหลักที่ปรากฏการซ้ำเสียงในบทสวดนอบน้อมนมัสการพระพุทธเจ้า และอยู่ในกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) มาเป็นเสียงหลักของทำนอง

ประการที่ 2 การกำหนดสำนวนเพลงมีลักษณะดังนี้

1. สำนวนทำนอง "บังคับทาง" โดยใช้วิธีการกรอและการเก็บ

2. สำนวนสื่อถึงความเป็น "สาม" อันเป็นแนวคิดหลักของทำนองนี้ จากการสร้างทำนองเพียงสามเสียง

3. สำนวนเสียงคู่ 2 ในสำนวนเก็บ เช่น เสียง "ซฟ" และ "ซล"

ประการที่ 3 การกำหนดใช้สำนวนเรียงเสียงในแนววิถีเสียงขึ้นและลงในเสียงเดียวกัน

ประการที่ 4 การกำหนดพยางค์ห่าง ๆ 3 ครั้ง และพยางค์เสียงถี่ 3 ครั้ง อันเป็นไปตามแนวคิด "สาม" ของทำนองเพลงนี้

ประการที่ 5 การลงจบทำนองด้วยเสียงลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 (mediant) ของกลุ่มเสียงทางชวา ทำให้ทำนองเพลงเป็นสำนวนปิดอย่างสมบูรณ์

ประการที่ 6 การกำหนดให้นำสำนวนวรรคหลังมาเป็นสำนวนต้นของประโยคต่อไปนั้น เป็นสภาวะ "จลนะ" ซึ่งเป็นวรรคปิดที่ต้องมีการเดินสำนวนทำนองต่อไป (พิชิต ชัยเสรี, 2559: 27)

เพลงที่ 3 เพลงกราบกราน

ประการที่ 1 การนำเสียงลูกตกจากทำนองต้นรากบทสวดนอบน้อมนมัสการพระพุทธเจ้าจำนวน 4 วรรค มากำหนดเป็นเสียงลูกตกหลักของการประพันธ์จำนวน 4 ประโยค เพื่อสื่อแนวคิดความเคารพด้วยการไหว้อย่างนอบน้อมด้วยการไหว้แบบเบญจางคประดิษฐ์ 3 ท่า

ประการที่ 2 การกำหนดใช้แนววิถีเสียงขึ้นและแนววิถีเสียงลงมีความสัมพันธ์กับความหมาย เช่น ทิศทางของท่าไหว้ อีกทั้ง สำนวนในแนววิถีเสียงขึ้นปรากฏคู่เสียงสัมพันธ์คู่ที่ 3 และคู่ที่ 4 ส่วนสำนวนในแนววิถีเสียงลงปรากฏคู่เสียงสัมพันธ์คู่ที่ 4 เป็นหลัก

ประการที่ 3 ภายในวรรคย่อยปรากฏเสียงตกของวรรคหน้าและวรรคหลังซ้ำกัน

ประการที่ 4 การตกแต่งเสียง มักใช้เสียงคู่สัมพันธ์ของเสียงฟาและเสียงลาเป็นหลัก เช่น

เสียงโด คู่เสียงสัมพันธ์คู่ที่ 4 ของเสียงฟา

เสียงเร คู่เสียงสัมพันธ์คู่ที่ 3 ของเสียงฟา

เสียงเร คู่เสียงสัมพันธ์คู่ที่ 5 ของเสียงลา

เสียงโด คู่เสียงสัมพันธ์คู่ที่ 6 ของเสียงลา

ทั้งนี้ เสียงดังกล่าวเป็นเสียงที่อยู่ในกลุ่มเสียงทางชวาเช่นเดียวกัน

ประการที่ 5 การกำหนดเสียงลงจบทำนองด้วยเสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 (tonic) ของกลุ่มเสียงทางชวา ทำให้ทำนองเพลงมีความสมบูรณ์

ประการที่ 6 การกำหนดใช้รูปแบบสำนวน 3 ลักษณะคือ สำนวนซ้ำต้นเปลี่ยนท้าย สำนวนซ้ำท้ายและสำนวนที่นำวรรคหลังเป็นวรรคหน้า

เพลงที่ 4 เพลงสักการะ

ประการที่ 1 การนำเสียงลูกตกจากทำนองต้นรากบทสวดนอบน้อมนมัสการพระพุทธเจ้าจำนวน 4 วรรค มากำหนดเป็นเสียงลูกตกหลักของการประพันธ์จำนวน 8 ประโยค โดยมีรูปแบบซ้ำกันระหว่างทำนองประโยคที่ 1 - 4 และทำนองประโยคที่ 5 - 8 เพื่อสื่อแนวคิดความเคารพด้วยการไหว้อย่างนอบน้อมด้วยการไหว้แบบเบญจางคประดิษฐ์ 3 ท่า เช่นเดียวกับทำนองนอบน้อมในเพลงที่ 3

ประการที่ 2 กำหนดสำนวนในแนววิถีเสียงขึ้นและลงสัมพันธ์กับความหมายในการนอบน้อมเคารพต่อพระพุทธเจ้า

ประการที่ 3 การกำหนดรูปแบบสำนวนในประโยคมี 6 ลักษณะดังนี้

1. การซ้ำสำนวนต้นเปลี่ยนท้าย
2. การซ้ำกระสวนทำนองภายในวรรค โดยมีเสียงต้นห่างกันเป็นคู่ที่ 2 3 และคู่ที่ 5
3. การซ้ำสำนวนต้น โดยเปลี่ยนเสียงสูงขึ้นเป็นเสียงคู่แปด
4. การซ้ำสำนวนระหว่างวรรคหน้าและวรรคหลัง
5. สำนวนเน้นจังหวะยก เพื่อแสดงการขอยกย่อง นอบน้อม พนมมือ
6. สำนวนทางเปลี่ยนระหว่างทำนองประโยคที่ 1 - 4 และทำนองประโยคที่ 5 - 8 ซึ่งเป็นการปรุงแต่งสำนวนใหม่ โดยรักษาโครงสร้างเดิมไว้ แสดงถึงความหลากหลายของทำนองได้เป็นอย่างดี

ประการที่ 4 เสียงลูกตกของวรรคหน้าและวรรคหลังปรากฏ 2 ลักษณะคือ (1) เสียงตกเดียวกัน (2) เสียงตกเป็นเสียงคู่สัมพันธ์กัน เช่น คู่ที่ 2 และคู่ที่ 3

ประการที่ 5 การกำหนดใช้วิธีการย้ำเสียงมี 3 ลักษณะดังนี้

1. การย้ำเสียง 2 พยางค์ เพื่อสื่อถึงสิ่งสูงสุด
2. การย้ำเสียง 3 พยางค์ เพื่อสื่อถึงการตัดกิเลส 3 ระดับ
3. การย้ำเสียง 3 พยางค์ แบบ 2 เสียงสลับ เพื่อสื่อถึงการมีสติตั้งมั่น รู้ทันการทำงานของกายและใจ

ประการที่ 6 การกำหนดเสียงจบด้วยเสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 (tonic) ของกลุ่มเสียงทางชวา แสดงการปิดสำนวนทำนองในครึ่งทำนองแรกอย่างสมบูรณ์

ประการที่ 7 การย่อทำนอง 1 ประโยคมาเป็นส่วนย่อยภายในวรรคของสำนวนประโยคที่ 5 - 8 นอกจากจะสื่อถึงความสุขุม นุ่มนวล สำรวมแล้ว ยังทำให้ทำนองเพลงมีความแตกต่างและมีความซับซ้อนยิ่งขึ้น

เพลงที่ 2 เพลงเหล่าอินทรเทพ

การประพันธ์เพลง “เหล่าอินทรเทพ” กำหนดลักษณะทำนองดังนี้

ประการที่ 1 กำหนดให้ใช้กลุ่มเสียงจำนวน 3 กลุ่มเสียงคือ กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) กลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) และกลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงที่สัมพันธ์กัน

ประการที่ 2 กำหนดใช้เสียงนอกกลุ่มเสียงมาตกแต่งทำนอง เช่น เสียงมีและเสียงทีมาร่วมดำเนินทำนองเพื่อสร้างสำนวนเฉพาะของเพลง อีกทั้ง การใช้เสียงนอกกลุ่มเสียงนี้ นอกจากจะทำให้สำนวนมีความต่อเนื่องแล้ว ยังสามารถลดความเข้มของเสียงลงได้

ประการที่ 3 การใช้กลวิธีการสะบัดเรียงเสียงในแนววิถีเสียงขึ้นและลงเพื่อสื่อความหมายดังนี้

1. การแทนลักษณะของสายฟ้าที่ทอดสายเป็นแสงแวบวาบ
2. การแสดงถึงความแข็งแกร่ง กล้าหาญ รวดเร็วในการรับรู้ถึงปัญหาของพระอินทร์

ประการที่ 4 การกำหนดใช้รูปแบบสำนวนจำนวน 7 ลักษณะดังนี้

1. สำนวนลูกล้อ ในลักษณะลูกล้อห้องเดี่ยวและห้องคู่

2. สำนวนลูกขัด
3. สำนวนการทอน
4. สำนวนโอดพัน
5. สำนวนทางเปลี่ยน
6. การซ้ำสำนวนระหว่างทำนองวรรคหน้าและวรรคหลัง
7. การย้อยจังหวะ เพื่อสื่อถึงการยักเยื้อง ลังเล สงสัย

ประการที่ 5 การกำหนดการย้ำเสียงก่อนปิดวรรคในสำนวนแนววิถีเสียงขึ้น

ประการที่ 6 การกำหนดใช้สำนวนทำนองในกระสวนจังหวะยกและกระสวนจังหวะตกสลับกันเพื่อสื่อถึงเสียงหยดน้ำฝนที่ตกกระทบพื้นดิน รวมทั้งการสื่อถึงการตั้งคำถามหรือการเกิดคำถาม

ประการที่ 7 การกำหนดลงเสียงจบปิดวรรคด้วยเสียงฟาซึ่งเป็นเสียงหลักของกลุ่มเสียงทางชวา ที่อยู่ในลักษณะเสียง tonic เป็นการลงจบอย่างสมบูรณ์

ประการที่ 8 การกำหนดใช้สำนวนเชื่อมเสียงระหว่างทำนองกลุ่มเสียงทางชวาและกลุ่มเสียงทางเพียงออบน ซึ่งเป็นเสียงห่างจากกลุ่มเสียงทางชวา 4 ระดับและเป็นการเปลี่ยนที่เป็นไปตามหลักทฤษฎีดนตรีไทย อีกทั้ง การใช้สองกลุ่มทางเสียงในทำนองมักปรากฏในเพลงที่แสดงถึงระบบความคิดอย่างหนึ่งในทางดนตรีไทย

ประการที่ 9 การกำหนดแนววิถีเสียงของสำนวนทำนองที่หลากหลายแต่มีความสัมพันธ์กัน

ประการที่ 10 การกำหนดให้เน้นทำนองโดยการกระตุกเสียงชิดกัน เช่น 2 พยางค์เสียงในจังหวะยกและ 2 พยางค์เสียงในจังหวะตก

เพลงที่ 3 เพลงเสพปุถุชน

การประพันธ์เพลง “เสพปุถุชน” กำหนดลักษณะทำนองดังนี้

ประการที่ 1 กำหนดให้สำนวนทำนองมีโครงสร้างเสียงหลักในระดับเสียงซอล โดยนำมาจากเสียงลูกตกหลักของทำนองต้นรากจากคำประพันธ์บาทที่ 2 ในฉันทลักษณ์มโนสัมมฉันท์ 10 จำนวน 5 บท

ประการที่ 2 การกำหนดกระสวนใหม่จากการย่อพยางค์เสียง

ประการที่ 3 การกำหนดให้มีการดำเนินทำนอง 3 แบบที่สอดทำนองเข้าด้วยกันจำนวน 3 กลุ่ม คือ (1) กลุ่มทำนองหลักตามการจัดกระสวนใหม่จากฉันทลักษณ์ (2) กลุ่มทำนองรักษาเสียงลูกตกรองและลูกตกหลักในเสียงซอล และ (3) กลุ่มดำเนินทำนองเพื่อสื่อถึงความหลากหลายของมนุษย์ ซึ่งเป็นการประสานเสียงแนวนอน (horizontal harmony) มีการสอดประสานทำนองจนไปบรรจบที่จุดหมายเดียวกัน

ประการที่ 4 กำหนดการเคลื่อนที่ทำนองเป็นแนวเส้นตรง เพื่อแสดงถึงจุดเริ่มต้น ความธรรมดา ความเรียบง่าย

ประการที่ 5 กลุ่มดำเนินทำนองแปรทางมุ่งตกเสียงซอลเป็นหลัก

ประการที่ 6 กำหนดใช้กลวิธีการสะบัดเรียง 3 เสียงในแนววิถีเสียงขึ้นและลงร่วมกับการดำเนินทำนอง

ประการที่ 7 การกำหนดใช้สำนวนจังหวะยก เพื่อเป็นการเน้นเสียงให้แตกต่างจากทางอื่น ๆ ที่บรรเลงไปพร้อมกัน

ประการที่ 8 การใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียงในทำนอง เพื่อแสดงความพิเศษของสำนวนและความต่อเนื่องของเสียงและความหมาย

ประการที่ 9 การกำหนดสำนวนแนววิถีเสียงขึ้นปรากฏคู่เสียงสัมพันธ์ในลักษณะคู่เสียงสัมพันธ์ในคู่เสียงที่ 3 4 5 และคู่ที่ 8 ส่วนสำนวนแนววิถีเสียงลงปรากฏคู่เสียงสัมพันธ์คู่เสียงที่ 2 3 4 และ 5 เป็นหลักในสำนวนทำนองแปร

ประการที่ 10 การกำหนดกลุ่มเสียงประกอบด้วย 3 กลุ่มเสียงคือ กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) กลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) และกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) โดยการเปลี่ยนกลุ่มเสียงนั้น ผันเสียงห่างกันเป็นคู่ 4 คือคู่กึ่งเสนาะ ซึ่งเป็นคู่ที่สัมพันธ์กันตามหลักทฤษฎีดนตรีไทย โดยการใช้ 3 กลุ่มทางเสียงในทำนองมักปรากฏในเพลงที่แสดงถึงระบบความคิดอย่างหนึ่งในทางดนตรีไทย

ประการที่ 11 การกำหนดใช้เสียงกลุ่มเสียงทางเพียงออบนเป็นกลุ่มเสียงเชื่อมสำนวนทำนองระหว่างกลุ่มเสียงทางเพียงออล่างและกลุ่มเสียงทางชวา

ประการที่ 12 การกำหนดใช้สะพานเชื่อมเสียงนั้น มักปรากฏการใช้เสียงโดร่วมดำเนินทำนองก่อนการเปลี่ยนกลุ่มเสียงจากกลุ่มเสียงทางเพียงออล่างเป็นกลุ่มเสียงทางชวา และใช้เสียงมีและเสียงทีร่วมดำเนินทำนองก่อนเปลี่ยนทำนองเป็นกลุ่มเสียงทางเพียงออบน

ประการที่ 13 การกำหนดเสียงขึ้นต้นและลงจบของทำนองเพลงนี้มีหลักการดังนี้

1. ทำนองที่อยู่ในกลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) ลงจบทำนองด้วยเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 (tonic) แสดงการจบสำนวนอย่างสมบูรณ์

2. ทำนองที่อยู่ในกลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) ลงจบทำนองด้วยเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ 5 (dominant) แสดงการจบสำนวนอย่างสมบูรณ์

3. ทำนองที่อยู่ในกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) มักลงสำนวนปิดด้วยเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 (super tonic) และเสียงโด ซึ่งเป็นเสียงที่ 5 (dominant) ของกลุ่มเสียง แสดงการปิดสำนวนอย่างสมบูรณ์

ประการที่ 14 รูปแบบทำนองแนวที่ 2 มีรูปแบบเป็นสำนวนทางเปลี่ยน โดยการปรับปรุงสำนวนใหม่ที่ยังคงรักษาลูกตก ความยาวและกลุ่มเสียงเดิมไว้

ประการที่ 15 สร้างจังหวะหน้าทับขึ้นใหม่จากกระสวนจังหวะฉันทลักษณ์มโนสัมมฉันท์ 10

สรุปทำนองส่วนที่ 2 ธรรมคุณ

ทำนองส่วนธรรมคุณ ประกอบด้วย 3 ทำนองหลัก ๆ คือ ตอนที่ 1 เพลงอันตา ตอนที่ 2 เพลงทุกขนิโรธคามินีปฏิปทาและตอนที่ 3 เพลงอินทร์พิณจำแลง ซึ่งในแต่ละเพลงนั้นมีทำนองในแต่ละส่วนดังข้อสรุปการประพันธ์ต่อไปนี้

ตอนที่ 1 เพลงอันตา

ท่อนที่ 1 เพลงกามสุขัลลิกานุโยค (ความหย่อน) ช่วงที่ 1

ประการที่ 1 กำหนดการสร้างสรรค์จากแนวคิดเรื่องกามคุณ 5 หรือกามารมณ์ 5 ด้วยการเริ่มต้นทำนองที่ใช้เสียงห่างกันเป็นคู่ 5 อันเป็นแก่นแห่งความสุดโต่งที่สุด

ประการที่ 2 การรักษาเสียงตกซอลในห้องที่ 4 และ 8 ในเสียงซอล อันเป็นเสียงที่มาจากเสียงหมดพยางค์ในบทสวดบาลีบทธัมมจักกัปปวัตนสูตรในส่วนของกามสุขัลลิกานุโยคที่มักลงด้วยเสียงซอลในท้ายพยางค์ของแต่ละคำ

ประการที่ 3 กำหนดการใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) เป็นกลุ่มเสียงหลัก

ประการที่ 4 กำหนดให้มีรูปแบบสังคีตลักษณ์ซ้ำกันระหว่างวรรคหน้าและวรรคหลัง

ท่อนที่ 1 เพลงกามสุขัลลิกานุโยค (ความหย่อน) ช่วงที่ 2

ประการที่ 1 กำหนดให้สร้างสรรค์ทำนองในกลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) จากคำบาลีตอนหนึ่งของบทธัมมจักกัปปวัตนสูตร

ประการที่ 2 การสร้างสรรค์ทำนองเพื่อให้มีเสียงลูกตกตามทำนองต้นรากและรักษาความหมายของคำสวดจากบทบาลีนั้น จึงใช้กลวิธีการตกแต่งเสียงและสำนวนจำนวน 4 ลักษณะคือ

กลวิธีที่ 1 การกระทบเสียง ปรากฏการใช้ใน 2 คู่เสียงคือ เสียงสัมพันธ์คู่ที่ 4 จำนวน 1 ชุด เสียงโดสูงและเสียงซอล กับเสียงสัมพันธ์คู่ที่ 2 จำนวน 3 ชุด คือ เสียงซอลกับเสียงฟา เสียงเรกับเสียงโด และเสียงลากับเสียงฟา

กลวิธีที่ 2 การสะบัดเสียง ปรากฏการใช้สำนวนสะบัดเสียงในแนววิถีเสียงดังที่ปรากฏในสำนวนทำนอง

กลวิธีที่ 3 การเอื้อนเสียง ปรากฏการใช้ตลอดเพลงนี้

ประการที่ 3 การกำหนดใช้คู่เสียงสัมพันธ์คู่ที่ 2 3 4 และคู่ที่ 5 บางตำแหน่งของทำนองต้นรากในการสร้างสรรค์ทำนอง เนื่องจากเป็นคู่เสียงที่สัมพันธ์และกลมกลืนกัน

ประการที่ 4 การกำหนดทิศทางสำนวนทำนองนั้นเป็นไปตามคำสวดจากบทบาลีธัมมจักกัปปวัตนสูตรและปรากฏการเคลื่อนที่ทำนองดังนี้

1. สำนวนในแนววิถีเสียงขึ้นใช้การเคลื่อนที่ทำนองเป็นคู่เสียงที่ 2 4 และ 5
2. สำนวนแนววิถีเสียงลงใช้การเคลื่อนที่ทำนองเป็นคู่เสียงที่ 2 และคู่ที่ 3

ประการที่ 5 การกำหนดเสียงลงจบทำนองด้วยเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงในลำดับที่ 2 (super tonic) ของกลุ่มเสียงทางชวา แสดงการปิดสำนวนอย่างสมบูรณ์

ประการที่ 6 การกำหนดให้ทำนองในแต่ละประโยคเป็นสำนวนทางเปลี่ยนซึ่งกันและกัน โดยการปรุงแต่งสำนวนใหม่ในลูกตก กลุ่มเสียง ส่วนความยาวนั้นคงเดิม

ท่อนที่ 1 เพลงกามสุขัลลิกานุโยค (ความหย่อน) ช่วงที่ 3

ประการที่ 1 การกำหนดใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงคู่สัมพันธ์กับกลุ่มเสียงทางชวา ดังที่ปรากฏในทำนองตอนที่ 1 รวมทั้งเป็นกลุ่มเสียงที่ตรงกับกลุ่มเสียงโมฮานา (Mohana) ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงดั้งเดิมของอินเดียสามารถเล่นได้ทุกเวลา มีความหมายถึงความ

ไพเราะ ความรื่นเริง ความปิติยินดี และเป็นกลุ่มเสียงที่เก่าแก่ที่สุดในโลก ดังนั้น จึงนำกลุ่มเสียงทางเพียงออบนมาใช้ในความหมายเดียวกับกลุ่มเสียงโมฮานาดังกล่าว

ประการที่ 2 การกำหนดการเคลื่อนที่ทำนองสำนวนแนววิถีเสียงขึ้นปรากฏคู่เสียงที่ 3 5 6 และคู่ที่ 8 ส่วนสำนวนแนววิถีเสียงลงปรากฏคู่เสียงที่ 2 4 และ 6

ประการที่ 3 การกำหนดใช้ทำนองลูกตกห่าง ๆ

ประการที่ 4 การใช้ช่วงเสียงแทนค่าความรักในทางพุทธศาสนา 3 ระดับคือ เสน่หา เปมะและเมตตาอันเป็นเรื่องหนึ่งของการทำให้มนุษย์เกิดทุกข์

ประการที่ 5 การกำหนดเปลี่ยนเสียงเป็นคู่ 3 และ คู่ 5 ในทำนองที่มีกระสวนซ้ำกัน รวมทั้งการเปลี่ยนช่วงเสียงที่สูงขึ้น

ประการที่ 6 การกำหนดใช้สำนวน 3 พยางค์ 2 เสียง

ประการที่ 7 การกำหนดใช้รูปแบบสำนวนจำนวน 5 ลักษณะดังนี้

1. สำนวนลูกเหลื่อม เปรียบเสมือนการร้อยเกลียวรัก
2. สำนวนลูกต่อ เปรียบเสมือนความหลากหลาย
3. การใช้สำนวนลูกล้อ เปรียบเหมือนการผูกด้วยความพอใจร้อยรัดไว้และสื่อถึงการเกิดขึ้น รับเอา พอใจ ยินดีในสิ่งที่เกิดขึ้น
4. สำนวนทางเปลี่ยนระหว่างทำนองประโยคที่ 1 - 3 และ 15 - 18
5. สำนวนโอดพัน ระหว่างประโยคที่ 7 - 10 และประโยคที่ 11 - 14

ประการที่ 8 การกำหนดเสียงหลักปรากฏห่างกันเป็นคู่ 5 ซึ่งเป็นแนวคิดตามความหมายแห่งกามคุณ 5 หรือกามารมณ์ 5 นั่นเอง

ประการที่ 9 การกำหนดเสียงลงจบของทำนองด้วยเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงในลำดับที่ 5 (dominant) ของกลุ่มเสียงทางเพียงออบน แสดงการปิดสำนวนอย่างสมบูรณ์

ท่อนที่ 2 อัตตกิลมถานุโยค (ความตึง)

ประการที่ 1 กำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ตามเสียงสารัตถะจากบทบาลีที่กล่าวถึงการปฏิบัติที่ตึงเกินไป รวมทั้งการใช้เสียงที ซึ่งเป็นเสียงนอกกลุ่มเสียง เพื่อร่วมตกแต่งทำนองและมีเสียงแปลกไปจากเดิม

ประการที่ 2 การสร้างสรรค์ทำนองเพื่อสื่อถึงภาวะอารมณ์การทนทุกข์ทรมานแห่งการบำเพ็ญเพียรทุกรกิริยานี้ ใช้กลวิธีการบรรเลงแบบพิเศษในการตกแต่งเสียงและตกแต่งสำนวนทำนองด้วยกลวิธีการบรรเลง 2 ลักษณะคือ

กลวิธีที่ 1 การสะบัดเสียง ปรากฏการใช้ในสำนวนสะบัด 1 เสียง และการสะบัด 3 เสียง เพื่อแสดงถึงความแข็งแกร่ง รุนแรง กระทบ กดดัน

กลวิธีที่ 2 การกรอเสียง ปรากฏการใช้ในทำนองตลอดเพลง

ประการที่ 3 การกำหนดใช้เสียงคู่สัมพันธ์ตกเสียงพร้อมกัน โดยปรากฏการใช้ในคู่เสียงที่ 2 4 และคู่ที่ 5 ตามลำดับ

ประการที่ 4 สำนวนปิดท้ายทำนองเป็นสำนวนทำนองคำบาลีตามบทสวดต้นราก ดังนั้น จึงมีจำนวนความยาวประโยคเท่ากับ 11 ห้องเพลงตามจำนวนคำสวด อีกทั้งยังเป็นส่วนแสดงความคลี่คลาย (Resolution) ในตอนท้ายของทำนองเพลง ก่อนเข้าสู่ทำนองในส่วนอื่น ๆ ต่อไป

ประการที่ 5 การกำหนดใช้รูปแบบสำนวนจำนวน 4 ลักษณะดังนี้

1. สำนวนลูกขัด
2. สำนวนการทอน
3. สำนวนลูกล้อ
4. สำนวนกระชั้นเสียง

ประการที่ 6 การกำหนดการเคลื่อนที่ทำนอง สำนวนแนววิถีเสียงขึ้นปรากฏคู่เสียงที่ 3 4 และคู่ที่ 5 ส่วนสำนวนแนววิถีเสียงลงปรากฏคู่เสียงที่ 2 3 4 และ 5

ประการที่ 7 การกำหนดใช้วิธีการปรับ dynamic ของเสียง ให้มีความแผ่ว ดัง เบา สลับกันของเสียงในทำนองเพื่อสื่อความหมายแห่งการปฏิบัติความตึงในลักษณะ tension

ประโยคที่ 8 การกำหนดเสียงลงจบของทำนองด้วยเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงในลำดับที่ 2 (super tonic) ของกลุ่มเสียงทางชวา แสดงการปิดสำนวนอย่างสมบูรณ์

ประการที่ 9 การกำหนดให้มีเสียงปิดท้าย 1 ประโยคลงเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงในลำดับที่ 6 (sub-mediant) เพื่อนำไปสู่การซ้ำในสำนวนเดิมเพื่อขยายความก่อนปิดสำนวนและเข้าสู่สำนวนอื่นต่อไป

ตอนที่ 2 เพลงทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา แบ่งออกเป็น 3 ส่วนคือ

ส่วนที่ 1 ทำนองบทนำ

ประการที่ 1 กำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ตามเสียงสารัตถะจากบทบาลีที่กล่าวถึงความพอดีหรือการปฏิบัติเพื่อความหลุดพ้น

ประการที่ 2 การกำหนดให้ทำนองมีการลากเสียงสั้น - ยาว ตามความหมายของทำนอง ดังเช่น ทำนองแทนเสียงสัญญาณการตีระฆังในทางศาสนา

ประการที่ 3 การกำหนดใช้กลวิธีการบรรเลง “สะบัดสามเสียง” ร่วมดำเนินทำนอง โดยสำนวนสะบัดสามเสียงในแนววิถีเสียงขึ้นนั้น เพื่อแสดงถึงการเกิดขึ้นของจิตหรือกระบวนการของความคิดใหม่ อันมีไตรลักษณ์เป็นตัวกำกับ ส่วนสำนวนสะบัดสามเสียงในแนววิถีเสียงลงนั้นเป็นการปฏิบัติย้อนเสียงเพื่อให้สอดคล้องกับสำนวนเดิม

ประการที่ 4 การกำหนดการเคลื่อนที่ทำนอง สำนวนแนววิถีเสียงขึ้นและสำนวนแนววิถีเสียงลงปรากฏคู่เสียงสัมพันธ์คู่เดียวกันคือ เสียงคู่ที่ 2 3 และเสียงคู่ที่ 4 อีกทั้ง มีการเคลื่อนที่ทำนองตามโครงสร้างเสียงหลักที่มุ่งลงสู่ลูกตกเสียงซอลในทุก ๆ ประโยค

ประการที่ 5 กำหนดเสียงตกปิดท้ายของแต่ละประโยคตกในลูกตกเสียงซอลเดียวกัน ซึ่งเป็นเสียงในลำดับที่ 2 (super tonic) ของกลุ่มเสียงทางชวา

ประการที่ 6 การกำหนดให้ใช้กระสวนจังหวะของทำนองเพลงนี้ซ้ำกันทั้ง 4 ประโยค

ส่วนที่ 2 ทำนองเชื่อม

ประการที่ 1 การกำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ตามเสียงสารัตถะจากคำบาลีที่กล่าวถึงมรรคแปด

ประการที่ 2 การกำหนดให้ทำนองมี 3 ประโยคเพื่อสื่อถึงศีล สมาธิ ปัญญา โดยทำนองประโยคที่ 1 มาจากคำบาลีของมรรคที่ 1 จนถึงมรรคที่ 4 ส่วนประโยคที่ 2 มาจากคำบาลีของมรรคที่ 5 ถึงมรรคที่ 8 และทำนองประโยคที่ 3 มาจากคำบาลีคำว่า “สัมมา” ซึ่งเป็นคำขึ้นต้นในแต่ละองค์มรรค

ประการที่ 3 การกำหนดการเคลื่อนที่ทำนอง สำนวนแนววิถีเสียงขึ้นปรากฏคู่เสียงสัมพันธ์คู่ที่ 4 และเสียงคู่ที่ 5 ส่วนสำนวนแนววิถีเสียงลงปรากฏคู่เสียงสัมพันธ์คู่ที่ 2 และเสียงคู่ที่ 3 เป็นหลัก

ประการที่ 4 การกำหนดใช้สำนวน “ 3 พยางค์ 2 เสียง” โดยเป็นเสียงจากการนำเสียงมาตกแต่งสำนวนต้นรากจาก 1 เสียง 2 พยางค์ (- ซ - ซ) เป็น 2 เสียง 3 พยางค์ (- ซ ฟ ซ) เป็นต้น เพื่อสื่อถึงการยืนเสียงหรือการกลับเข้าสู่จุดศูนย์กลางความคิด ไม่ว่าสำนวนนั้นจะมีแนววิถีเสียงลงหรือขึ้นก็ตาม

ประการที่ 5 การกำหนดใช้รูปแบบสำนวนจำนวน 2 ลักษณะคือ สำนวนลูกขัดและสำนวนลูกล้อในลักษณะการทอนทำนอง เพื่อเป็นการรักษาความหมายของที่มาทำนองต้นราก

ประการที่ 6 กำหนดลูกตกเสียงซอลปิดท้ายของแต่ละประโยค ซึ่งเป็นเสียงในลำดับที่ 2 (super tonic) ของกลุ่มเสียงทางชวา

ส่วนที่ 3 ทำนองเพลงทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา

ทำนองทุกขนิโรธคามินีปฏิปทาประกอบด้วย 3 หมวดคือ ปัญญา ศีล สมาธิดังนี้

หมวดปัญญา

ท่อนที่ 1 เพลงสัมมาทิฏฐิ

ประการที่ 1 กำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ตามเสียงสารัตถะจากบทประพันธ์ฉันทลักษณ์สาลินีฉันท์ 11 แบ่งภายในออกเป็น 3 ส่วนคือ ส่วนที่ 1 ประโยคที่ 1 - 4 ส่วนที่ 2 ประโยคที่ 5 - 8 และส่วนที่ 3 ประโยคที่ 9 - 12

ประการที่ 2 การกำหนดใช้สำนวนจังหวะยก เพื่อสื่อถึงการเกิดขึ้นของสัญญาณแห่งการรู้ การตื่น การตรึกตรองถึงสภาวะที่ตั้งแห่งทุกข์

ประการที่ 3 การกำหนดใช้เสียง 3 พยางค์ อันมีที่มาจากการวางคำร้องวรรคละ 3 พยางค์ เพื่อสื่อถึงสัมมาทิฏฐิ 3 ระดับ รวมทั้งสำนวนการซ้ำเสียง 3 พยางค์ อันเป็นสัญญาณการเปลี่ยนทำนองและทำให้สำนวนมีความแตกต่างจากประโยคอื่น ๆ ในทำนอง

ประการที่ 4 การกำหนดใช้สำนวนเสียงสั้นแทนความหมายการย่างก้าวเดินขึ้นและลง

ประการที่ 5 การกำหนดตำแหน่งการวางคำและจำนวนคำร้องเป็นไปตามการแบ่งวรรคจากคำประพันธ์

ประการที่ 6 หากมีการซ้ำสำนวนจะมีการเปลี่ยนไปใช้เสียงสัมพันธ์คู่ที่ 2 และคู่ที่ 4

ประการที่ 7 การกำหนดใช้สำนวน 2 ลักษณะคือ

1. สำนวนลูกล้อระหว่างทางเครื่องและทางร้อง

2. สำนวนการย้ำเสียงต้นประโยค

ประการที่ 8 การกำหนดการเคลื่อนที่ทำนอง สำนวนแนววิถีเสียงขึ้นปรากฏคู่เสียงสัมพันธ์คู่ที่ 2 3 4 5 6 และเสียงคู่ที่ 8 ส่วนสำนวนแนววิถีเสียงลงปรากฏคู่เสียงสัมพันธ์คู่ที่ 2 3 4 และเสียงคู่ที่ 5 เป็นหลัก

ประการที่ 9 การกำหนดใช้เสียงลา ซึ่งเป็นเสียงในลำดับที่ 2 (super tonic) แสดงการปิดสำนวนอย่างสมบูรณ์ รวมทั้งการปิดสำนวนย่อยภายในทำนอง ยังปรากฏการใช้เสียง tonic super tonic และ dominant ในการปิดสำนวนสลับกันไปมา

ประการที่ 10 การกำหนดรูปแบบทำนองในลักษณะสำนวนเที่ยวกลับ ด้วยการคงเสียง ลูกตกสำคัญและกลุ่มเสียงเดิมจากทำนองต้นราก

ท่อนที่ 2 เพลงสัมมาสังกัปโป

ประการที่ 1 กำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ตามเสียงสารัตถะจากบทประพันธ์ตามฉันทลักษณ์อุปัฏฐิตาฉันท์ 11 รวมทั้งการใช้เสียงมีและเสียงที ซึ่งเป็นเสียงนอกกลุ่มเสียงจำนวน 1 ครั้ง เพื่อร่วมตกแต่งทำนองและเชื่อมสำนวนทำนองให้มีความแปลกไปจากเดิม

ประการที่ 2 การกำหนดการเคลื่อนที่ทำนอง สำนวนแนววิถีเสียงขึ้นปรากฏคู่เสียงสัมพันธ์คู่ที่ 2 4 5 6 และเสียงคู่ที่ 8 ส่วนสำนวนแนววิถีเสียงลงปรากฏคู่เสียงสัมพันธ์คู่ที่ 2 3 4 5 และเสียงคู่ที่ 8 เป็นหลัก

ประการที่ 3 กำหนดให้ใช้สำนวนทางเครื่องที่มาจากคำร้อง

ประการที่ 4 การกำหนดใช้รูปแบบสำนวนทำนองจำนวน 6 ลักษณะคือ

1. สำนวนลูกขัด โดยทำนองนำเป็นเสียงคู่ 8 ส่วนทำนองตามนั้นเปลี่ยนเสียงตามคำร้อง และบางทำนองเป็นลูกขัดระหว่างทางเครื่องและทางร้อง

2. สำนวนลูกล้อ โดยกำหนดให้ล้อทำนองกันระหว่างทางเครื่องและทางร้อง และรวมถึงการใช้สำนวนลูกล้อในทำนองวรรคหลังของประโยค

3. สำนวนซ้ำต้นเปลี่ยนท้าย

4. สำนวนทางเปลี่ยนระหว่างทำนองประโยคที่ 1 - 3 ประโยคที่ 4 - 6 และประโยคที่ 7 - 9

5. สำนวนการซ้ำกระสวนตั้งแต่ประโยคที่ 10 - 15

6. สำนวน “ฉายรูปลง” ในทำนองประโยคที่ 10 - 15 (ทำนองครึ่งหลังของเพลง)

ประการที่ 5 การกำหนดให้สำนวนเดินเสียงตั้งแต่เสียงโดต่ำไปตกเสียงท้ายวรรคที่เสียงโดสูงเป็น 1 ช่วงเสียง จึงทำให้มีเสียงครบ 7 เสียง ด้วยการนำเสียงนอกกลุ่มเสียงมาร่วมตกแต่งและดำเนินทำนองด้วย ทั้งนี้ เพื่อสื่อถึงสังกัปปะที่เป็นอริยะ 7 ลักษณะ

ประการที่ 6 เสียงตกในห้องคู่จะเป็นเสียงขึ้นต้นสำนวนในทำนองห้องถัดไป เป็นลักษณะการเชื่อมโยง ร้อยรัด ตรึง ผูกติด สามัคคี ดังหนึ่งในสามประการแห่งสัมมาสังกัปปะ

ประการที่ 7 การกำหนดเสียงลงจบด้วยเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงลำดับที่ 2 (super tonic) ของกลุ่มเสียง

หมวดศีล

ท่อนที่ 3 เพลงสัมมาวาจา

ประการที่ 1 กำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ตามเสียงสารัตถะจากบทประพันธ์ฉันทลักษณ์วาณินีฉันท์ 16

ประการที่ 2 การกำหนดทำนองจากวรรคในบทประพันธ์ โดยคำประพันธ์วรรคที่ 1 - 2 กำหนดให้มีความยาวเท่ากับวรรคเพลง ส่วนคำประพันธ์วรรคที่ 3 มีความยาวเท่ากับ 1 ประโยค

ประการที่ 3 การกำหนดใช้เสียงการเคลื่อนที่ทำนองห่างกันเป็นคู่ 5 นอกจากจะเป็นคู่เสนาะแล้ว ยังสื่อถึงการพูดที่ดีเป็นมงคล 5 ประการตามหลักคำสอนในสัมมาวาจา

ประการที่ 4 การกำหนดใช้รูปแบบสำนวน 3 ลักษณะคือ

1. การเดินสำนวนกลอนแบบวกกลับเข้าหาเสียงศูนย์กลาง โดยมีแนววิถีเสียงขึ้นและลงทั้งเสียงคู่ 2 และคู่ 3 แต่ทั้งนี้ เสียงสุดท้ายจะต้องเป็นเสียงเดียวกัน

2. สำนวนลูกล้อ จะทำการล้อกันระหว่างทางเครื่องและทางร้อง

3. สำนวนซ้ำท้าย โดยประโยคที่ 1 - 6 ซ้ำท้ายกับประโยคที่ 7 - 12 ในประโยคท้าย (ประโยคคู่)

ประการที่ 5 การกำหนดการเคลื่อนที่ทำนอง สำนวนแนววิถีเสียงขึ้นปรากฏคู่เสียงสัมพันธ์คู่ที่ 2 4 และเสียงคู่ที่ 5 ส่วนสำนวนแนววิถีเสียงลงปรากฏคู่เสียงสัมพันธ์คู่ที่ 2 3 4 และเสียงคู่ที่ 5 เป็นหลัก

ประการที่ 6 การกำหนดให้ทุกประโยคลงจบด้วยเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงลำดับที่ 2 (Super tonic) ของกลุ่มเสียงทางชวา แสดงถึงการจบอย่างสมบูรณ์

ท่อนที่ 4 เพลงสัมมากัมมันโต

ประการที่ 1 กำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) และกลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) ตามเสียงสารัตถะจากบทประพันธ์ตามฉันทลักษณ์วิชชุมาลาฉันท์ 11 แบ่งเป็น 3 ช่วงคือ ช่วงที่ 1 ประโยคที่ 1 - 4 ช่วงที่ 2 ประโยคที่ 5 - 8 และช่วงที่ 3 ประโยคที่ 9 - 12

ประการที่ 2 การกำหนดให้นำเสียงลูกตกเสียงซอลในบาทสุดท้ายของคำประพันธ์แต่ละบทมาเป็นเสียงตกรองและเสียงตกหลักของประโยค ทำให้ทุกสำนวนทั้งวรรคหน้าและวรรคหลังมีสำนวนและเสียงเดียวกัน และมีเพียง 1 ประโยคที่เปลี่ยนเสียงตกหลัก โดยใช้เสียงคู่ 4 ซึ่งเป็นเสียงคู่กึ่งเสนาะแทนเสียงซอล เนื่องจากเปลี่ยนตามเสียงของคำร้อง อีกทั้ง การลงด้วยเสียงซอลดังกล่าว ยังเป็นเสียงในลำดับที่ 2 (super tonic) ของกลุ่มเสียงทางชวา แสดงถึงการจบอย่างสมบูรณ์อีกด้วย

ประการที่ 3 การกำหนดใช้เสียงสัมพันธ์คู่ที่ 4 ขึ้นต้นทำนองเพื่อสื่อถึงสัมมากัมมันตะอันการปฏิบัติข้อที่สี่แห่งมรรคแปด

ประการที่ 4 การกำหนดให้มีการเปลี่ยนเสียงสูงขึ้น 4 เสียง หากเป็นการซ้ำสำนวนเดียวกัน

ประการที่ 5 การกำหนดใช้รูปแบบสำนวนทำนองจำนวน 1 ลักษณะ

1. สำนวนลูกขัด โดยทำนองนำเป็นเสียงคู่ 4 ส่วนทำนองตามนั้นเปลี่ยนเสียงตามคำร้อง และเป็นลูกขัดระหว่างทางเครื่องและทางร้อง ซึ่งเปรียบเหมือนการน้อมปฏิบัติตามคำสอน

2. สำนวนในจังหวะยกเพื่อสื่อถึงความหมายการยก การหยิบดังความหมายของคำสอนในเบญจศีลข้อที่สอง “อาทินนาทานาเวรมณี”

3. สำนวนการซ้ำเสียง 2 พยางค์และ 3 พยางค์สลับกันภายในวรรค

ประการที่ 6 การกำหนดใช้เสียงสารัตถะเพียง 3 เสียงในการสร้างสรรค์ทำนอง เพื่อสื่อถึงการกระทำชอบที่เว้นจากกายทุจริต 3 คือ กาย วาจา ใจ แห่งการปฏิบัติศีลข้อที่สี่

ประการที่ 7 การกำหนดการเคลื่อนที่ทำนอง สำนวนแนววิถีเสียงขึ้นและลงนั้นปรากฏคู่เสียงสัมพันธ์คู่ที่ 2 3 4 และเสียงคู่ที่ 5 เป็นหลัก

ท่อนที่ 5 เพลงสัมมาอาชีโว

ประการที่ 1 กำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ตามเสียงสารัตถะจากบทประพันธ์ฉันทลักษณ์สัททุลวิกกีฬิตฉันท์ 19

ประการที่ 2 การกำหนดใช้การซ้ำเสียงคู่แปดเพื่อสื่อถึงความยั่งยืน ปราศจากการตกแต่ง ไม่เร้าหรือกระตุ้นจิตใจ

ประการที่ 3 การกำหนดใช้พยางค์เสียงลูกตก 1 พยางค์สลับกับ 2 พยางค์ 2 เสียงที่ได้จากการขยายทำนองโครงสร้างคำประพันธ์วรรคที่ 2 และวรรคที่ 3 คือ (- - - x/- - x x) เป็นกระสวนหลัก ดังนั้น สำนวนต่าง ๆ จะอยู่ในลักษณะโอดพันเพราะมีกระสวนเดียวกันแต่ต่างเสียงกันเท่านั้น

ประการที่ 4 การกำหนดใช้เสียงซอลเป็นเสียงขึ้นต้นและลงจบประโยค อันเป็นเสียงที่มาจากคำประพันธ์ในวรรคที่ 1 บทที่ 2

ประการที่ 5 การกำหนดใช้เสียงสัมพันธ์คู่ที่ 5 มาร่วมตกแต่งทำนอง

ประการที่ 6 การกำหนดให้มีเสียงศูนย์กลาง โดยที่สำนวนแนววิถีเสียงขึ้นลงของสำนวนมีเสียงร่วมกัน เพื่อสื่อถึงการประกอบอาชีพทั่วไปสามารถแบ่งออกเป็น 2 ด้านคือ มิจฉาชีพและสัมมาชีพ

ประการที่ 7 การนำจังหวะการแบ่งพยางค์ของฉันท์มาเป็นกระสวนจังหวะในทำนองสร้างสรรค์

ประการที่ 8 การกำหนดใช้รูปแบบสำนวนทำนองจำนวน 1 ลักษณะคือ สำนวนลูกล้อโดยเป็นลูกล้อระหว่างทางเครื่องและทางร้อง

ประการที่ 9 การกำหนดการเคลื่อนที่ทำนอง สำนวนแนววิถีเสียงขึ้นปรากฏคู่เสียงสัมพันธ์คู่ที่ 2 3 4 5 และเสียงคู่ที่ 8 ส่วนสำนวนแนววิถีเสียงลงปรากฏคู่เสียงสัมพันธ์คู่ที่ 2 3 4 และเสียงคู่ที่ 5 เป็นหลัก

ประการที่ 10 การกำหนดใช้เสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงในลำดับที่ 2 (Super tonic) ของกลุ่มเสียงทางชวา แสดงการจบอย่างสมบูรณ์

หมวดสมาธิ

ท่อนที่ 6 เพลงสัมมาวายาโม

ประการที่ 1 กำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ตามเสียงสารัตถะจากบทประพันธ์ฉันทลักษณ์จิตรปทาฉันท์ 8 จำนวน 5 ช่วงทำนอง โดยมีรูปแบบทำนองคือ ($A/A^1/A^2/A^3/A^4$)

ประการที่ 2 การกำหนดทำนอง 5 ช่วงทำนองในเพลงสัมมาวายาโมนี้มีรูปแบบทำนองซ้ำกันในแต่ละช่วง แต่เปลี่ยนลักษณะเสียงและทิศทางการเคลื่อนทำนองเท่านั้น

ประการที่ 3 การกำหนดใช้รูปแบบสำนวนทำนองจำนวน 5 ลักษณะดังนี้

1. สำนวนลูกล้อโดยเป็นลูกล้อระหว่างทางเครื่องและทางร้องบรรเลงสลับกันในวรรคหลังของประโยคลำดับที่ 1 - 2 ของแต่ละช่วงทำนอง รวมทั้งสำนวนลูกล้อในประโยคที่ 4 ของทำนองช่วงที่ 2 - 4

2. สำนวนลูกต่อ เพื่อสื่อถึงความเพียรพยายามในการปฏิบัติอย่างต่อเนื่องเพื่อไปสู่ความหลุดพ้น

3. รูปแบบทำนองเป็นแบบทางเปลี่ยน โดยการปรับปรุงสำนวนใหม่ ที่ยังคงลูกตกและกลุ่มเสียงไว้เช่นเดิม

4. สำนวน 3 พยางค์เรียง 3 เสียงในทุกห้องสลับกันระหว่างสำนวนแนววิถีเสียงขึ้นและแนววิถีเสียงลง และปรากฏเฉพาะในทำนองประโยคที่ 3 ของแต่ละช่วงทำนอง เพื่อสื่อถึงการกระทำซ้ำ ๆ อย่างต่อเนื่องอันเป็นความเพียรพยายามในการปฏิบัติ

5. สำนวนซ้ำท้าย ซึ่งเป็นการซ้ำทำนองตอนท้ายของแต่ละช่วง

ประการที่ 4 การกำหนดการเคลื่อนที่ทำนองห่างกันเป็นคู่สี่ เพื่อสื่อความหมายถึงสัมมัปธาน 4 หรือปธาน 4

ประการที่ 5 การกำหนดลงจบประโยคในทุกช่วงทำนองด้วยเสียงที่ 2 (super tonic) ของกลุ่มเสียง อันเป็นการปิดท้ายประโยคอย่างสมบูรณ์

ประการที่ 6 การกำหนดการเคลื่อนที่ทำนอง สำนวนแนววิถีเสียงขึ้นและสำนวนแนววิถีเสียงลงปรากฏคู่เสียงสัมพันธ์คู่เสียงเดียวกันคือ คู่เสียงที่ 2 3 4 5 และเสียงคู่ที่ 6 ตรงกันทุกประการ

ท่อนที่ 7 เพลงสัมมาสติ

ประการที่ 1 กำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ตามเสียงสารัตถะจากบทประพันธ์ตามฉันทลักษณ์ประภัททกฉันท์ 15 รวมทั้งการใช้เสียงมีและเสียงที ซึ่งเป็นเสียงนอกกลุ่มเสียงจำนวน 3 ครั้ง เพื่อร่วมตกแต่งทำนองและแบ่งทำนองออกเป็น 6 ส่วนตามทำนองต้นราก

ประการที่ 2 การกำหนดกระสวนทำนองในวรรคหลังของประโยคคู่ทุกประโยคนั้นนำโครงสร้างมาจากการแบ่งจังหวะการอ่านฉันท์ในคำกลอนวรรคที่ 3 ของบทประพันธ์ โดยแบ่งคำออกเป็นครั้งละ 2 พยางค์

ประการที่ 3 การกำหนดทำนองในประโยคคู่เป็นทำนองเดียวกัน เพื่อเป็นสำนวนปิดวรรคของทำนองเพลงและรวมถึงการปิดท้ายคำประพันธ์ใน 2 วรรคท้ายของบทด้วย

ประการที่ 4 การกำหนดใช้รูปแบบสำนวนทำนองจำนวน 2 ลักษณะดังนี้

1. สำนวนการซ้ำ ซึ่งเป็นการย้ำระหว่างทำนองภายในประโยคเดียวกันเพื่อสื่อถึงความมีสติการระลึกรู้ในทุกขณะ

2. สำนวนวกกลับหรือดำเนินเสียงขึ้นลงกลับเข้าหาเสียงศูนย์กลาง โดยแนววิถีเสียงขึ้นและลงนั้นเป็นไปได้ทั้งเสียงคู่ที่ 3 และคู่ที่ 2

ประการที่ 5 การกำหนดการเคลื่อนที่ทำนอง สำนวนแนววิถีเสียงขึ้นปรากฏคู่เสียงสัมพันธ์คู่เสียงที่ 2 3 4 และคู่เสียงที่ 6 ส่วนสำนวนแนววิถีเสียงลงปรากฏคู่เสียงสัมพันธ์คู่ที่ 2 3 4 และเสียงคู่ที่ 5

ประการที่ 6 การกำหนดเสียงลงจบของเพลงด้วยเสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงลำดับที่ 1 (tonic) ของกลุ่มเสียงทางชวา รวมทั้งสำนวนดังกล่าวเป็นสำนวนในประโยคคู่ที่ปรากฏซ้ำกันตลอดเพลง ส่วนการปิดสำนวนในประโยคคี่นั้นลงด้วยเสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงลำดับที่ 2 (Super tonic) ของกลุ่มเสียง โดยการลงเสียงทั้ง 2 แบบในทำนองนี้ แสดงการลงจบอย่างสมบูรณ์

ท่อนที่ 8 เพลงสัมมาสมาธิ

ประการที่ 1 การกำหนดใช้เสียงสัมพันธ์ดังนี้

1. คู่ที่ 4 เพื่อสื่อความหมายถึงการเจริญฌาน 4 ระดับ

2. คู่ที่ 5 เพื่อสื่อถึงการละขั้นต้นสุดของการปฏิบัติคือการไม่ยึดติดในขันธ์ 5

ประการที่ 2 กำหนดใช้กลุ่มเสียงทางชวา (ฟซลxดรx) ตามเสียงสารัตถะจากบทประพันธ์ตามฉันทลักษณ์กมลฉันท์ 12 รวมทั้ง การใช้เสียงมีและเสียงที ซึ่งเป็นเสียงนอกกลุ่มเสียงจำนวน 4 ครั้ง เพื่อร่วมตกแต่งทำนอง

ประการที่ 3 การกำหนดให้สร้างสรรค์ทำนองจากทำนองต้นรากที่มาจากคำร้อง

ประการที่ 4 การกำหนดใช้แนวคิดเรื่องคู่เสียงที่ 3 ที่สัมพันธ์กับความหมายเรื่องศีล สมาธิ ปัญญา

ประการที่ 5 การกำหนดการเคลื่อนที่ทำนอง สำนวนแนววิถีเสียงขึ้นปรากฏคู่เสียงสัมพันธ์คู่เสียงที่ 2 3 4 5 และคู่เสียงที่ 6 ส่วนสำนวนแนววิถีเสียงลงปรากฏคู่เสียงสัมพันธ์คู่ที่ 2 3 4 และเสียงคู่ที่ 5 เป็นหลัก

ประการที่ 6 การกำหนดใช้เสียงซอล ซึ่งเป็นเสียงลำดับที่ 2 (Super tonic) ของกลุ่มเสียงทางชวา ในการปิดท้ายสำนวนแต่ละช่วงแสดงการจบอย่างสมบูรณ์

ประการที่ 7 การกำหนดใช้กระสวนจังหวะของทำนอง 5 ลักษณะคือ (1) - - - x/ - x - x/ (2) - x - x/- x - x/ (3) - - - -/ - x x x / (4) - - - x/ - - - x/ และ (5) - - - -/ x x x x/

ประการที่ 8 การกำหนดใช้รูปแบบสำนวนทำนองจำนวน 5 ลักษณะดังนี้

1. สำนวน 3 พยางค์ซึ่งมีที่มาจากคำร้อง 3 พยางค์

2. สำนวนเสียงขึ้นและลงวกกลับเข้าหาเสียงศูนย์กลาง ซึ่งเป็นเสียงหลักและเป็นเสียงที่ซ้ำกันในสำนวนแนววิถีเสียงขึ้นและเสียงลงในการตกแต่งทำนอง

3. สำนวนวรรคหน้าซ้ำกับวรรคหลัง

4. สำนวนเรียง 3 เสียง เพื่อสื่อถึงศีล สมาธิ ปัญญา อันเป็นธรรม 3 ประการที่สัมพันธ์กัน

5. สำนวนทางเปลี่ยนและการเปลี่ยนคำร้องตามบทประพันธ์

ตอนที่ 3 เพลงอินทร์พิณจำแลง

ประการที่ 1 การกำหนดทำนองเป็นรูปแบบเพลงปรบไก่ อัตราจังหวะสองชั้น โดยใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมXซลX) ซึ่งเป็นเสียงสัมพันธ์คู่ที่ 4 ของกลุ่มเสียงทางชวา อันเป็นกลุ่มเสียงที่ได้จากบทสวดบาลีในบทนอบน้อมนมัสการพระพุทธเจ้า

ประการที่ 2 สร้างสรรค์ทำนองสำหรับกระจับปี่แบ่งออกเป็น 3 ทางคือ ทางกระจับปี่ใหญ่ กระจับปี่กลางและกระจับปี่เล็ก เพื่อนำเสนอความหมายของพิณทั้งสามลักษณะคือ ความตึง ความหย่อนและความพอดี โดยทางกระจับปี่ใหญ่สร้างสรรค์ทำนองในลักษณะเสียงสารัตถะด้วยการดีดเสียงเดี่ยว ห่าง ๆ จาว ๆ อัตราจังหวะช้า ส่วนทางกระจับปี่เล็กสร้างสรรค์ทำนองในลักษณะความตึงเครียด (tension) อันประกอบด้วยกลุ่มเสียงสูง กลวิธีพิเศษต่าง ๆ และการใช้อัตราจังหวะเร็ว และทางกระจับปี่กลางสร้างสรรค์ทำนองในลักษณะบังคับทาง เป็นทำนองกลาง อัตราจังหวะปานกลาง

ประการที่ 3 การกำหนดใช้สำนวนเพลงมีลักษณะดังนี้

1. สำนวนลูกเท่า
2. สำนวนบังคับทาง
3. สำนวนเก็บ
4. สำนวนจังหวะแบบยักเยื้อง

ประการที่ 4 การใช้เสียงในกลุ่มเสียงเดียวกันในการตกแต่งและร่วมดำเนินทำนอง

ประการที่ 5 กำหนดให้มีเสียงขึ้นต้นและลงจบเป็นเสียงเดียวกันในหนึ่งประโยค

ประการที่ 6 กำหนดให้มีการใช้กลวิธีการบรรเลงดังนี้

1. การสะบัดประกอบด้วย การสะบัด 1 - 3 เสียงและการสะบัดเสียงจาว
2. การเอื้อนเสียง
3. การขยี้
4. การดีดสลับเสียงสายเปล่า
5. การดีดกระทบสาย

ประการที่ 7 การนำเสียงลูกตกมาเป็นเสียงขึ้นต้นทำนองในสำนวนในถัดไป เช่น สำนวน (-ซซ**ม/ม**ลล**ซ/ซ**ดํดํ**ล/ล**รํรํดํ) เป็นต้น

ประการที่ 8 การกำหนดเสียงลงจบทำนองด้วยเสียงโด ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 (tonic) ของกลุ่มเสียงทางเพียงออบน ทำให้ทำนองเพลงมีความสมบูรณ์

สรุปทำนองส่วนที่ 3 สังฆคุณ (เพลงไตรสรณา)

ประการที่ 1 กำหนดใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซลทxรมx) และกลุ่มเสียงทางเพียงออบน (ดรมxซลx) ตามเสียงสารัตถะจากบทสรรเสริญพุทธคุณทำนองสรภัญญะ บทประพันธ์ตามฉันทลักษณ์ สัทธราฉันท์ 21 และบทไตรสรณคมน์

ประการที่ 2 กำหนดใช้สำนวนลูกตกเป็นหลักในการดำเนินทำนอง

ประการที่ 3 กำหนดใช้แนวคิดเรื่อง "ไตร" แห่งพุทธศาสนาเพื่อสื่อถึงความเป็นไตรรัตน์ ไตรสิกขา โดยนำมากำหนดทำนองเพลงส่วนต้นให้มีจำนวน 3 รอบ 3 เสียงเรียงกัน

ประการที่ 4 การกำหนดใช้รูปแบบสำนวนทำนองจำนวน 3 ลักษณะดังนี้

1. สำนวน 3 เสียงเรียง ใช้ในการตกแต่งทำนอง เพื่อสื่อถึงการค้นพบขอปฏิบัติทั้งสามทางที่พระพุทธองค์ทรงตรัสไว้คือ ความตึง หย่อนและพอดี

2. สำนวนการย้ำเสียงและการหมดในจังหวะยก

3. สำนวนโอดพันปรากฏในทำนองช่วงที่ 2

ประการที่ 5 การกำหนดการเคลื่อนที่ทำนอง สำนวนแนววิถีเสียงขึ้นปรากฏคู่เสียงสัมพันธ์คู่เสียงที่ 2 3 4 6 และคู่เสียงที่ 8 ส่วนสำนวนแนววิถีเสียงลงปรากฏคู่เสียงสัมพันธ์คู่ที่ 2 3 4 และเสียงคู่ที่ 5 เป็นหลัก

ประการที่ 6 การกำหนดเสียงลงจบของทำนองแต่ละช่วงดังนี้

1. ทำนองช่วงที่ 1 ลงจบด้วยเสียงซอล เป็นเสียงลำดับที่ 1 (tonic) ของกลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง

2. ทำนองช่วงที่ 2 ลงจบด้วยเสียงลา เป็นเสียงลำดับที่ 2 (super tonic) ของกลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง

3. ทำนองช่วงที่ 3 ลงจบด้วยเสียงโด เป็นเสียงลำดับที่ 1 (tonic) ของกลุ่มเสียงทางเพียงออบน โดยทำนองทั้ง 3 ช่วงนี้มีการลงจบด้วยเสียงตามหลักดุริยางคศิลป์ไทยที่แสดงการลงจบอย่างสมบูรณ์

ประการที่ 7 การเปลี่ยนกลุ่มเสียงห่างกันเป็นคู่ที่ 4 โดยการเปลี่ยนเสียงนั้นใช้วิธีการย้ำเสียงก่อนเข้าสู่ทำนองในกลุ่มเสียงลำดับต่อไป

ประการที่ 8 กำหนดให้ทำนองช่วงที่ 3 ใช้รูปแบบกระสวนทำนองเดียวกันตลอดทำนอง

4.4 รายละเอียดการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์

การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้จัดเตรียมทั้งในส่วนการฝึกซ้อมนักดนตรี การจัดเตรียมสถานที่ เอกสารประชาสัมพันธ์ สูจิบัตร เครื่องแต่งกายนักดนตรี สำหรับการแสดงผลงานสร้างสรรค์ในวันอังคารที่ 4 ธันวาคม 2561 ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ดังรายละเอียดต่อไปนี้

การฝึกซ้อมนักดนตรี

การฝึกซ้อมนักดนตรีครั้งนี้ ผู้วิจัยได้รับความอนุเคราะห์จากภาควิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในการจัดเตรียมนิสิตและวงดนตรี เพื่อบรรเลงผลงานสร้างสรรค์ โดยมีศิลปินผู้เชี่ยวชาญควบคุมพร้อมทั้งให้คำปรึกษาตลอดการฝึกซ้อม ดังรายนามต่อไปนี้

1. รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน
2. รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์
3. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ



ภาพที่ 196 รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 2 พฤศจิกายน 2561



ภาพที่ 197 รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์

ที่มา: รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ มอบให้วันที่ 24 กันยายน 2561



ภาพที่ 198 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ
ที่มา: ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ มอบให้วันที่ 14 มกราคม 2562

การเตรียมการฝึกซ้อมและบันทึกเสียง



ภาพที่ 199 การฝึกซ้อม ณ ห้อง 303 อาคารศิลปกรรมศาสตร์ 1
ที่มา: รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ บันทึกภาพวันที่ 24 ตุลาคม 2561



ภาพที่ 200 การฝึกซ้อม ณ ห้อง 303 อาคารศิลปกรรมศาสตร์ 1
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 25 ตุลาคม 2561



ภาพที่ 201 การฝึกซ้อม ณ ห้อง 303 อาคารศิลปกรรมศาสตร์ 1
ที่มา: รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ บันทึกภาพวันที่ 24 ตุลาคม 2561



ภาพที่ 202 การบันทึกเสียง ณ ห้อง 303 อาคารศิลปกรรมศาสตร์ 1
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 6 พฤศจิกายน 2561



ภาพที่ 203 การบันทึกเสียง ณ ห้อง 303 อาคารศิลปกรรมศาสตร์ 1
ที่มา: ววราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 6 พฤศจิกายน 2561



ภาพที่ 204 การฝึกซ้อม ณ ห้อง 303 อาคารศิลปกรรมศาสตร์ 1
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 27 พฤศจิกายน 2561



ภาพที่ 205 การฝึกซ้อมรวมการบรรเลง ณ ห้อง 303 อาคารศิลปกรรมศาสตร์ 1
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 27 พฤศจิกายน 2561



ภาพที่ 206 การฝึกซ้อมรวมการบรรเลง ณ ห้อง 303 อาคารศิลปกรรมศาสตร์ 1
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 28 พฤศจิกายน 2561



ภาพที่ 207 การฝึกซ้อมวันซ้อมใหญ่ ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 3 ธันวาคม 2561



ภาพที่ 208 การฝึกซ้อมวันซ้อมใหญ่ ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 3 ธันวาคม 2561



ภาพที่ 209 การฝึกซ้อมวันซ้อมใหญ่ ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 3 ธันวาคม 2561

สถานที่จัดการแสดง



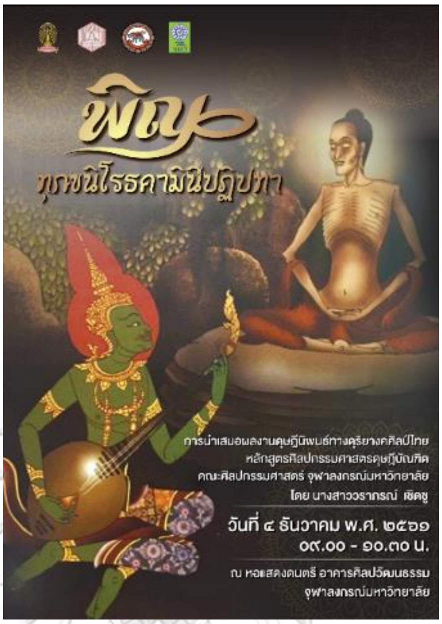
ภาพที่ 210 ด้านหน้าอาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 3 ธันวาคม 2561



ภาพที่ 211 ภายในหอแสดงดนดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 4 ธันวาคม 2561

การจัดเตรียมโปสเตอร์ นิทรรศการและสูจิบัตร

ผู้วิจัยจัดทำการประชาสัมพันธ์ในรูปแบบโปสเตอร์ และนิทรรศการ รวมทั้งการจัดทำสูจิบัตรสำหรับการจัดการแสดงเมื่อวันที่ 4 ธันวาคม 2561 ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 212 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์การแสดงผลงานสร้างสรรค์

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 2 ธันวาคม 2561



ภาพที่ 213 ผู้วิจัยวันจัดแสดงผลงาน

ที่มา: ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธิติ ทัศนกุลวงศ์ บันทึกภาพวันที่ 4 ธันวาคม 2561



ภาพที่ 214 บริเวณจุดลงทะเบียน ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 4 ธันวาคม 2561



ภาพที่ 215 บริเวณแสดงนิทรรศการ ณ หอแสดงดนตรี อาคารศิลปวัฒนธรรม
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 4 ธันวาคม 2561



ภาพที่ 216 โปสเตอร์สำหรับนิทรรศการด้านหน้างาน

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 4 ธันวาคม 2561



ภาพที่ 217 สูจิบัตรบริเวณจุดลงทะเบียน

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 4 ธันวาคม 2561



ภาพที่ 218 ด้านหน้า-หลังปกสูจิบัตร
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 1 ธันวาคม 2561

การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ไทยในครั้งนี้ เป็นผลงานที่สร้างขึ้นจากแนวคิดทฤษฎีและผลการค้นคว้าวิจัยสู่ผลงานสร้างสรรค์ อันมีรูปแบบเพลงเป็นประเภทเพลงตับ และใช้รูปแบบการนำเสนอด้วยเครื่องดนตรีในวงมโหรีเป็นหลักผสมผสานกับเครื่องดนตรีเชิงศาสนาพราหมณ์และพิธีกรรม เช่น สังข์ บัณเฑาะว์ กังสดาล ตะโพนและกลองทัด เพื่อให้สอดคล้องกับนัยของผลงานสร้างสรรค์ในแต่ละส่วน ความยาวการบรรเลงทั้งสิ้นรวม 40 นาทีดังนี้

4.4.1 การนำเสนอผลงานส่วนต้น

การนำเสนอในส่วนต้นเป็นการอธิบายที่มาและความสำคัญของการวิจัย วิธีดำเนินการวิจัยและผลของการวิจัย จนนำไปสู่แนวคิดและความเชื่อมโยงจากผลงานวิจัยสู่การสร้างสรรค์ผลงาน โดยการบรรยายสรุปผลการวิจัยและการสร้างสรรค์ความยาว 5 นาที ดังภาพรายละเอียดต่อไปนี้



ภาพที่ 219 ผู้วิจัยบรรยายแนวคิดและแรงบันดาลใจ

ที่มา: อาจารย์ ดร.ชนะชัย กอผจญ บันทึกภาพวันที่ 4 ธันวาคม 2561



ภาพที่ 220 หน้าแรกการนำเสนอ

ที่มา: รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ บันทึกภาพวันที่ 4 ธันวาคม 2561



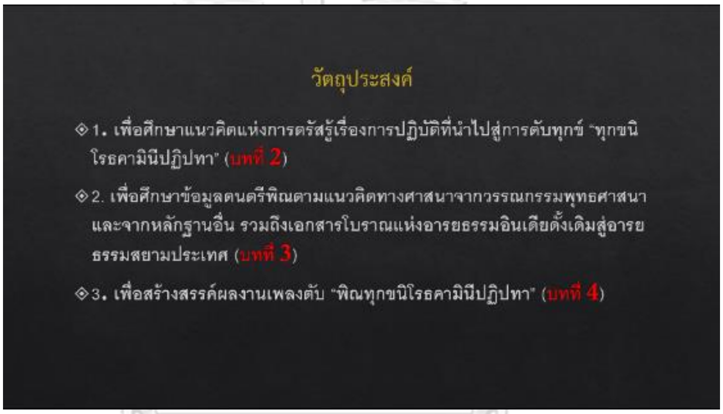
ภาพที่ 221 การบรรยายแนวคิดหลัก

ที่มา: รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ บันทึกภาพวันที่ 4 ธันวาคม 2561



ภาพที่ 222 การบรรยายแนวคิด ที่มาและความสำคัญ

ที่มา: รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ บันทึกภาพวันที่ 4 ธันวาคม 2561



ภาพที่ 223 การบรรยายวัตถุประสงค์

ที่มา: รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ บันทึกภาพวันที่ 4 ธันวาคม 2561



ภาพที่ 224 การบรรยายสรุปผลการวิจัยและการสร้างสรรค์

ที่มา: รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ บันทึกภาพวันที่ 4 ธันวาคม 2561

4.4.2 การบรรเลงผลงานสร้างสรรค์

การบรรเลงผลงานสร้างสรรค์ด้วยเครื่องดนตรีในวงมโหรีเป็นหลัก บรรเลงโดยนิสิตสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จำนวนทั้งสิ้น 31 คน ดังรายนามต่อไปนี้

ซอสามสาย	นายสุนทรวินิจ วรสิงห์
ซอด้วง	นายศุภพิพัฒน์ โพธิ์สุวรรณ
ซออู้	นายณัฐวุฒิ วิชัยวงศ์
จะเข้	นายนบ ลิ้มประเสริฐ
	นางสาวกัญวรรณ มาลาหอม
	นายรัชพล ทักษิณาธรรม
ขลุ่ยเพียงออ/กังสดาล/ระฆัง	นายธีระรัตน์ คมขำ
ระนาดเอก	นายพลากร อัคฮาดศรี
ระนาดทุ้ม	นายยศพล คมขำ
ฆ้องกลาง	นางสาวพิมพ์ชนก รองกลัด
ระนาดเอกเหล็ก	นายวรัตถ์ พงษ์เกลี้ยง
ระนาดทุ้มเหล็ก	นายปรเมษฐ์ เอียดนิมิตร
โทนรำมะนา/ตะโพน/กลองแขก	นายภาคภูมิ รุ่งเรือง
กลองทัด/กลองแขก	นายจตุรงค์ ประสงค์ดี
บัณเฑาะว์	นายเมธีพัฒน์ ชุ่มชื่น
ฉิ่ง	นายมนัสชัย พิมพ์จันทร์
กรับพวง	นางสาวณัฏฐ์ฎาพร เขียวมณี
ขับร้อง	นายนที ธนปณิชยกุล
	นางสาวฐิตินันท์ วัฒนกสิวิชช์
	นางสาวแพรวรวี อรุณธาดา
	นางสาวจิรัชญา เดชเลิศประยูร
	นายนัทธวัฒน์ สมภักดี

กระจับปี่ใหญ่	นายอัครพล จันทคล้าย
	นางสาวสุจิตรา อ่วมสวัสดิ์
	นายกันตพงศ์ นิลายน
กระจับปี่กลาง	นางสาวดุษฎี ศรีเกื้อกลิ่น
	นายพาสุข แววศรี
	นางสาวศิรนภา ชัยประภา
กระจับปี่เล็ก	นางสาวชุติกาญจน์ จิระราชวโร
	นางสาวจตุพร ไชยยา
	นางสาวปิยะนันท์ พูนดี



ภาพที่ 225 การบรรเลงผลงานสร้างสรรค์ ภาพที่ 1
ที่มา: วรกฤต เทียมรัตน์ บันทึกภาพวันที่ 4 ธันวาคม 2561



ภาพที่ 226 การบรรเลงผลงานสร้างสรรค์ ภาพที่ 2
ที่มา: วรกฤต เทียมรัตน์ บันทึกภาพวันที่ 4 ธันวาคม 2561



ภาพที่ 227 การบรรเลงผลงานสร้างสรรค์ ภาพที่ 3
ที่มา: วรกฤต เทียมรัตน์ บันทึกภาพวันที่ 4 ธันวาคม 2561



ภาพที่ 228 การบรรเลงผลงานสร้างสรรค์ ภาพที่ 4
ที่มา: วรกฤต เทียมรัตน์ บันทึกภาพวันที่ 4 ธันวาคม 2561



ภาพที่ 229 การบรรเลงผลงานสร้างสรรค์ ภาพที่ 5
ที่มา: วรกฤต เทียมรัตน์ บันทึกภาพวันที่ 4 ธันวาคม 2561

นอกจากเครื่องดนตรีในวงมโหรีเครื่องใหญ่ที่ใช้บรรเลงเป็นหลักแล้ว การนำเสนอครั้งนี้ยังกำหนดใช้เครื่องดนตรีกระจับปี่ ซึ่งมีจำนวน 3 ขนาดด้วยกันคือ ขนาดเล็ก ขนาดกลางและขนาดใหญ่ และใช้ชื่อว่า “วงพิณหมู่” โดยกำหนดใช้ขนาดละ 3 เครื่องดนตรี รวมกระจับปี่ทั้งสิ้น 9 เครื่องดนตรี เพื่อบรรเลงในหลายบทเพลง อาทิ เพลงอันตา เพลงทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา เพลงอินทร์พิณจำแลง และเพลงไตรสรณา ดังภาพเครื่องดนตรีกระจับปี่แต่ละขนาดต่อไปนี้



ภาพที่ 230 กระจับปี่ขนาดใหญ่
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 6 ธันวาคม 2561



ภาพที่ 231 กระจับปี่ขนาดกลาง
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 6 ธันวาคม 2561



ภาพที่ 232 กระจับปี่ขนาดเล็ก
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 6 ธันวาคม 2561



ภาพที่ 233 กระจับปี่ทั้งสามขนาด
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 6 ธันวาคม 2561



ภาพที่ 234 ท่านั่งและการถือกระจับปี่ทั้งสามขนาด
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 6 ธันวาคม 2561

รวมทั้งเครื่องดนตรีที่ใช้สื่อถึงองค์เทพ ความเชื่อแห่งศาสนาพราหมณ์และฮินดูและการใช้ในศาสนาพุทธคือ สังข์ บัณเฑาะว์ ระฆัง กังสดาล โดยบัณเฑาะว์นั้นใช้บรรเลงในบทเพลงการกราบไหว้บูชา ส่วนสังข์ใช้บรรเลงในบทเพลงเหล่าอินทรเทพ สำหรับกังสดาลและระฆังนั้น ใช้บรรเลงขณะอ่านฉันท์การบูชาถึงองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าและบทเพลงที่มีความหมายกราบไหว้บูชาพระพุทธเจ้า ดังภาพเครื่องดนตรีต่อไปนี้



ภาพที่ 235 ระฆัง (สำนักศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย)
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 6 ธันวาคม 2561



ภาพที่ 236 บัณเฑาะว์ (ภาควิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย)

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 6 ธันวาคม 2561



ภาพที่ 237 กังสดาล

ที่มา: https://www.kaidee.com/product-122500916

สืบค้นวันที่ 6 ธันวาคม 2561



ภาพที่ 238 สังข์
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 6 ธันวาคม 2561

การบรรเลงเพลงตับ "พิณทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา" แบ่งออกเป็น 3 ส่วนคือ ส่วนที่หนึ่ง "เพลงพุทธคุณ" ส่วนที่สอง "เพลงธรรมคุณ" และส่วนที่สาม "เพลงสังฆคุณ" โดยการแบ่งออกเป็น 3 ส่วนนี้มีที่มาจากคำกล่าวชื่นชมเก่พระปัญจสิขร เมื่อครั้งได้รับคำสั่งจากพระอินทร์ให้ทำการขับร้องและบรรเลงพิณถวายแด่พระพุทธเจ้า จนได้รับคำชื่นชมว่าบทเพลงที่บรรเลงนั้นเป็นบทเพลงที่ไพเราะที่สุด อันประกอบด้วย พระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์และพระอรหันต์ จึงเป็นขอบเขตที่ผู้วิจัยนำมาเป็นคำเรียกชื่อการนำเสนอดนตรีไทยแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ดังรายละเอียดในแต่ละส่วนต่อไปนี้

ส่วนที่หนึ่ง การบรรเลงเพลงพุทธคุณ เนื้อหาประกอบด้วยคุณของพระพุทธองค์ สถานะบุคคลและความสัมพันธ์ของสถานะทั้ง 3 สถานะคือ พระพุทธเจ้า เทพ (พระอินทร์) และมนุษย์ ที่เกี่ยวข้องกับพิณทางสายกลาง โดยเชื่อมโยงกับความหมายและวัตถุประสงค์ของบทเพลงในทางดนตรี คือการบูชาสรรเสริญพระพุทธเจ้า การเคารพศรัทธาในเรื่องเทพ (พระอินทร์) และการสอนและให้ความรู้กับมนุษย์ที่สัมผัสและปฏิบัติในพุทธศาสนา ผู้วิจัยจึงแบ่งออกเป็น 3 ชุดหลักคือ

ชุดที่ 1 "เพลงพระผู้เป็นเจ้า" สื่อความหมายถึงองค์สัมมาสัมพุทธเจ้าและการบูชาในพุทธองค์ โดยนำบทนอบน้อมนมัสการพระพุทธเจ้าหรือนะโม มาเป็นทำนองต้นรากเพราะบทสวด

ดังกล่าวมักเริ่มต้นก่อนบทสวดใด ๆ ในการรำลึกถึงพระพุทธองค์ ประกอบด้วย 4 เพลงคือ เพลงรำลึก เพลงนอบน้อม เพลงกราบกรานและเพลงสักการะ ดังลำดับการนำเสนอการบรรเลงต่อไปนี้

เพลงรำลึก

<table>
<tr><th colspan="2">รายละเอียดการนำเสนอ</th></tr>
<tr><td>ภาพนิ่ง</td><td>ภาพพระพุทธรูป
ชื่อเพลง “พระผู้เป็นเจ้า”
บทประพันธ์</td></tr>
<tr><td>เครื่องดนตรี</td><td>ซอสามสาย</td></tr>
<tr><td>จังหวะ</td><td>ไกวบัณเฑาะว์อัตราจังหวะสองชั้น</td></tr>
<tr><td>ฉันท์</td><td>อ่านบทประพันธ์ “พระผู้เป็นเจ้า” บทที่ 1 - 4 (ขับร้องชาย)</td></tr>
<tr><td>ทำนอง</td><td>
<table>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ล</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - ล</td><td>- ซ - ล</td><td>- ดํ - ล</td></tr>
<tr><td>- - - ซ</td><td>- - - รํ</td><td>- - - ดํ</td><td>- - - ล</td><td>- - - ด</td><td>- - - ร</td><td>- - - ฟ</td><td>- - - ซ</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ล</td><td>- - - -</td><td>- - - ดํ</td><td>- - - -</td><td>- - - ล</td><td>- ดํ - รํ</td><td>- - - ล</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ฟ</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - ร</td><td>- - - ด</td><td>- - - ฟ</td></tr>
</table>
</td></tr>
</table>

เพลงนอบน้อม

<table>
<tr><th colspan="2">รายละเอียดการนำเสนอ</th></tr>
<tr><td>ภาพนิ่ง</td><td>ภาพพระพุทธรูป
ชื่อเพลง “พระผู้เป็นเจ้า”</td></tr>
<tr><td>เครื่องดนตรี</td><td>วงมโหรีเครื่องใหญ่</td></tr>
<tr><td>จังหวะ</td><td>ตะโพน</td></tr>
<tr><td>ฉันท์</td><td>-</td></tr>
<tr><td>ทำนอง</td><td>
<table>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ฟ</td><td>- - - ซ</td><td>- - - ล</td><td>- - - -</td><td>- - - ฟ</td><td>- - - ซ</td><td>- - - ล</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ฟ</td><td>- - - ซ</td><td>- - - ล</td><td>- - - ฟ</td><td>ซ ล ซ ฟ</td><td>ซ ฟ ซ ล</td><td>ซ ล ซ ฟ</td></tr>
<tr><td>- - - ฟ</td><td>ซ ล ซ ฟ</td><td>ซ ฟ ซ ล</td><td>ซ ล ซ ฟ</td><td>ซ ล ซ ล</td><td>ซ ฟ ซ ล</td><td>ซ ล ซ ฟ</td><td>ซ ฟ ซ ล</td></tr>
</table>
</td></tr>
</table>

เพลงกราบกราน

<table>
<tr><th colspan="2">รายละเอียดการนำเสนอ</th></tr>
<tr><td>ภาพนิ่ง</td><td>ภาพพระพุทธรูป
ชื่อเพลง “พระผู้เป็นเจ้า”</td></tr>
<tr><td>เครื่องดนตรี</td><td>วงมโหรีเครื่องใหญ่</td></tr>
<tr><td>จังหวะ</td><td>ตะโพน</td></tr>
<tr><td>ฉันท์</td><td>-</td></tr>
<tr><td>ทำนอง</td><td>
<table>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ฟ</td><td>- - - ร</td><td>- ด - ฟ</td><td>- - - ร</td><td>- ด - ซ</td><td>- - - ฟ</td><td>- ร - ฟ</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ฟ</td><td>- - - ร</td><td>- ด - ฟ</td><td>- - - -</td><td>- ร - ล</td><td>- - - ดํ</td><td>- ล - ซ</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ล</td><td>- - - ดํ</td><td>- ล - ซ</td><td>- - - ร</td><td>- ด - ล</td><td>- - - ดํ</td><td>- ล - ซ</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ล</td><td>- - - ดํ</td><td>- ล - ซ</td><td>- - - ร</td><td>- ด - ซ</td><td>- - - ฟ</td><td>- ร - ฟ</td></tr>
</table>
</td></tr>
</table>

เพลงสักการะ

<table>
<tr><th colspan="2">รายละเอียดการนำเสนอ (ทำนองครึ่งแรก)</th></tr>
<tr><td>ภาพนิ่ง</td><td>ภาพพระพุทธรูป
ชื่อเพลง “พระผู้เป็นเจ้า”</td></tr>
<tr><td>เครื่องดนตรี</td><td>วงมโหรีเครื่องใหญ่</td></tr>
<tr><td>จังหวะ</td><td>ตะโพน</td></tr>
<tr><td>ฉันท์</td><td>-</td></tr>
<tr><td>ทำนอง</td><td>
<table>
<tr><td>- - - -</td><td>- ล - ดํ</td><td>- - - ล</td><td>ดํ ล ซ ฟ</td><td>- - ด ร</td><td>ฟ ซ - -</td><td>- ดํ - ดํ</td><td>- ล ซ ฟ</td></tr>
<tr><td>- ร - -</td><td>ล รํ ดํ ล</td><td>- ฟ - -</td><td>ซ ล ฟ ซ</td><td>- ซ - -</td><td>ฟ ซ ล ดํ</td><td>- ล - -</td><td>ด ร ฟ ซ</td></tr>
<tr><td>- ด ด ด</td><td>- ซ ซ ซ</td><td>- ร ร ร</td><td>- ล ล ล</td><td>- ดํ ดํ ดํ</td><td>- ร ร ร</td><td>- ฟ ฟ ฟ</td><td>- ซ ซ ซ</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- ดํ รํ ดํ</td><td>- ล ดํ ล</td><td>- ซ ล ซ</td><td>ดํ ดํ รํ ดํ</td><td>- ล ดํ ล</td><td>- ซ ล ซ</td><td>- ฟ ซ ฟ</td></tr>
</table>
</td></tr>
</table>

เพลงสักการะ

<table>
<tr><th colspan="2">รายละเอียดการนำเสนอ (ทำนองครึ่งหลัง)</th></tr>
<tr><td>ภาพนิ่ง</td><td>ภาพพระพุทธรูป
ชื่อเพลง “พระผู้เป็นเจ้า”
บทประพันธ์</td></tr>
<tr><td>เครื่องดนตรี</td><td>ซอสามสาย ระนาดทุ้มเหล็ก</td></tr>
<tr><td>จังหวะ</td><td>ไกวบัณเฑาะว์อัตราจังหวะสองชั้น</td></tr>
<tr><td>ฉันท์</td><td>อ่านบทประพันธ์ “พระผู้เป็นเจ้า” บทที่ 5 - 8 (ขับร้องชาย)</td></tr>
<tr><td>ทำนอง</td><td>
<table>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ดํ</td><td>- - - -</td><td>- - - ล</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- ดํ - ล</td><td>- ซ - ฟ</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ล</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - ล</td><td>- ซ - ล</td><td>- ดํ - ซ</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - ล</td><td>- - - -</td><td>- - - ฟ</td><td>- ซ - ล</td><td>- ฟ - ซ</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ล</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - ล</td><td>- ดํ - ล</td><td>- ซ - ฟ</td></tr>
</table>
</td></tr>
</table>

เพลงกราบกราน

<table>
<tr><th colspan="2">รายละเอียดการนำเสนอ</th></tr>
<tr><td>ภาพนิ่ง</td><td>ภาพพระพุทธรูป
ชื่อเพลง “พระผู้เป็นเจ้า”</td></tr>
<tr><td>เครื่องดนตรี</td><td>วงมโหรีเครื่องใหญ่</td></tr>
<tr><td>จังหวะ</td><td>ตะโพน</td></tr>
<tr><td>ฉันท์</td><td>-</td></tr>
<tr><td>ทำนอง</td><td>
<table>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ฟ</td><td>- - - ร</td><td>- ด - ฟ</td><td>- - - ร</td><td>- ด - ซ</td><td>- - - ฟ</td><td>- ร - ฟ</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ฟ</td><td>- - - ร</td><td>- ด - ฟ</td><td>- - - -</td><td>- ร - ล</td><td>- - - ดํ</td><td>- ล - ซ</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ล</td><td>- - - ดํ</td><td>- ล - ซ</td><td>- - - ร</td><td>- ด - ล</td><td>- - - ดํ</td><td>- ล - ซ</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ล</td><td>- - - ดํ</td><td>- ล - ซ</td><td>- - - ร</td><td>- ด - ซ</td><td>- - - ฟ</td><td>- ร - ฟ</td></tr>
</table>
</td></tr>
</table>

ชุดที่ 2 คือ "เหล่าอินทรเทพ" สื่อความหมายถึงองค์พระอินทร์ ผู้อุปถัมภ์และเลื่อมใสในพุทธศาสนา โดยมีแนวคิดการสร้างสรรค์จากลักษณะของวัชระหรือสายฟ้า ซึ่งเป็นอาวุธของพระอินทร์ โดยการสร้างสำนวนทำนองแทนลักษณะของสายฟ้าที่ทอดสายแวบวาบเป็นแนว เป็นช่วงอย่างต่อเนื่องที่แสดงถึงความแข็งแกร่ง กล้าหาญ ความรวดเร็วในการรับรู้ถึงปัญหาของพระอินทร์

เพลงเหล่าอินทรเทพ

รายละเอียดการนำเสนอ	
ภาพนิ่ง	ภาพพระอินทร์/ภาพพระอินทร์ไหว้พระพุทธองค์/ ภาพพระอินทร์ดีดพิณสามสาย/ภาพรูปปั้นพระอินทร์ ชื่อเพลง "เหล่าอินทรเทพ" บทประพันธ์
เครื่องดนตรี	วงมโหรีเครื่องใหญ่ สังข์
จังหวะ	ตะโพน
ฉันท์	อ่านบทประพันธ์ "เหล่าอินทรเทพ" (ขับร้องชาย)
ทำนอง	

- - - [มรํ]ดํ	**ทลซฟ**	**ซฟมร**	**ฟมรด**	(ทลซฟ	ลซฟม	ลฟมร	ฟมรด)
ซลทดํ	**ทลซฟ**	(ซฟมร	ฟมรด)	**ทลซฟ**	**ลซฟม**	(ลฟมร	ฟมรด)

- - - -	- - - [ดร]ม	- - -([ดร]ม)	- - - [มฟ]ซ	- - -([มฟ]ซ)	- - - [ฟซ]ล	- - -([ฟซ]ล)	- - - -
- - - ดํ	- ล ดํ -	- ล ซ -	- ฟ ซ -	- - - ดํ	- ล ดํ -	- ล ซ -	- ฟ ซ -
- - - รํ	- ท รํ -	- ท ล -	- ซ ล -	- - - รํ	- ท รํ -	- ท ล -	- ซ ล -
- - - [ดร]ม	- - - [มฟ]ซ	- - - [ฟซ]ล	- ซ - ล	- - - [ลท]ดํ	- - - [ทล]ซ	- - - [ลซ]ฟ	- ม - ฟ
- - - [ดร]ม	- - - [มฟ]ซ	- - - [ฟซ]ล	- ซ - ล	- - - [ลท]ดํ	- - - [ทล]ซ	- - - [ลซ]ฟ	- ม - ฟ
ใส่หน้าทับตะโพนอัตราชั้นเดียวจำนวน 2 รอบ							
- [ฟซ]ลซฟ	ซลซฟ	(- - ฟ ฟ)	(- - ด ด)	- [ลซ]ฟซล	ซ ฟ - ซ	(- - ฟ ฟ)	(- - ดํ ดํ)
- [ฟซ]ลซฟ	ซลซฟ	(- - ฟ ฟ)	(- - ซ ซ)	- [ฟซ]ลซฟ	ซลซดํ	(- - ซ ซ)	(- - ฟฟ)
- - - [ฟซ]ล	- - - [ฟซ]ล	(- ดํ - ซ	- ด - ซ)	- - - [ฟซ]ล	- - - [ฟซ]ล	(- ดํ - ฟ	- ด - ฟ)
- ฟซล	ซฟซล	ซลดํซ	(- - ซ ซ)	- ฟซล	ซฟซล	ซลดํฟ	(- - ฟฟ)
- - - ซ	- ล - -	- ดํ - -	- ฟ - -	- ฟ ซ ล	- ซ - -	- ดํ - ล	ซ ฟ - -
- - - ซ	- ล ล -	- - ดํ ล	ซ ซ - -	- - - -	- - - ดํ	ล ล ล ซ	ซ ม ม ร
- - - -	- ม ร ม	ร ม ร ด	- - ลฺ ลฺ	- - - -	ด ด ด ลฺ	ด ด ด ร	- - ด ด
- - - ซ	- ล - -	- ดํ - -	ฟ - - -	- ฟ ซ ล	- ซ - -	- ดํ - ล	ซ ฟ - -
- - - ซ	- ล - -	- ดํ - -	ฟ - - -	- ฟ ซ ล	- ซ - -	- ดํ - ล	ซ ฟ - -

ชุดที่ 3 คือ “เสพปุถุชน” สื่อความหมายถึงความหลากหลายในมนุษย์ตามปัจจัยที่แตกต่างกัน เช่น ชาติกำเนิด จิตใจ วรรณะ สิ่งแวดล้อม เป็นต้น และสื่อแนวคิดการทำเสียงโดรน (drone) อันแป็นเอกลักษณ์ที่ปรากฏในวัฒนธรรมดนตรีอินเดีย อันเป็นแนวคิดสื่อถึงดนตรีในยุคพุทธศาสนา โดยแบ่งทำนองออกเป็น 3 กลุ่มดังนี้

เพลงเสพปุถุชน

<table>
<tr><th colspan="2">รายละเอียดการนำเสนอ</th></tr>
<tr><td>ภาพนิ่ง</td><td>ชื่อเพลงเสพปุถุชน/บทประพันธ์/ภาพความหลากหลายของมนุษย์</td></tr>
<tr><td>เครื่องดนตรี</td><td>วงมโหรีเครื่องใหญ่ สังข์</td></tr>
<tr><td>จังหวะ</td><td>กลองแขก ฉิ่ง</td></tr>
<tr><td>ฉันท์</td><td>อ่านบทประพันธ์ “เสพปุถุชน” (ขับร้องชาย)</td></tr>
<tr><td>ทำนอง</td><td>
แนวที่ 1 สำหรับฆ้องวงใหญ่และเครื่องจังหวะ
ทำนองแนวที่ 1
<table>
<tr><td>- - - ซ</td><td>- ซ - ซ</td><td>- - ซ ซ</td><td>- - ซ ซ</td><td>- - - ซ</td><td>- ซ - ซ</td><td>- - ซ ซ</td><td>- - ซ ซ</td></tr>
</table>
แนวที่ 2 สำหรับกลุ่มเครื่องสาย (ซอสามสาย ซอด้วง ซออู้ ขลุ่ยเพียงออ จะเข้)
ทำนองแนวที่ 2
<table>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - -</td><td>- - - -</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- ซ - ซ</td><td>- - ซ ซ</td><td>- - ซ ซ</td></tr>
<tr><td>- - - ซ</td><td>- ดํ - ดํ</td><td>- ล - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - ด</td><td>- ดํ - ดํ</td><td>- ล - ซ</td><td>- - - -</td></tr>
<tr><td>ล ท รํ มํ</td><td>รํ ท ล ซ</td><td>- ซ ท -</td><td>- ดํ - -</td><td>รํ ดํ ท ซ</td><td>- ซ - ซ</td><td>- - - ซ</td><td>ซ - ซ ซ</td></tr>
<tr><td>- - - ม</td><td>- ร ม ซ</td><td>- - - ดํ</td><td>รํ ดํ ล ซ</td><td>- - - ด</td><td>- ด ม ซ</td><td>ดํ ซ ล ดํ</td><td>รํ ดํ ล ซ</td></tr>
<tr><td>- - - ฟซล</td><td>- ซ ซ ซ</td><td>- ดํ - -</td><td>- ดํ - -</td><td>- - - ลซฟ</td><td>- ซ ซ ซ</td><td>- ด - -</td><td>- ด - -</td></tr>
<tr><td>- ด - -</td><td>- ร ร -</td><td>- ม - -</td><td>- ฟ ฟ -</td><td>- ซ - -</td><td>- ล ล -</td><td>- ท - -</td><td>- ดํ ดํ -</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- ด - ซ</td><td>- - - -</td><td>- ดํ - ซ</td><td>- - - -</td><td>- ด - ซ</td><td>- - - -</td><td>- ดํ - ซ</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- - - ซ</td><td>- - - ซ</td><td>- - - ซ</td><td>- ซ - ซ</td><td>- - ซ ซ</td><td>- - ซ ซ</td></tr>
</table>
แนวที่ 3 สำหรับระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก
ทำนองแนวที่ 3
<table>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - -</td><td>- - - -</td><td>- - - -</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td></tr>
<tr><td>- ซ - -</td><td>- - - ซ</td><td>- ซ - -</td><td>- - - ซ</td><td>- ซ - -</td><td>- - - ซ</td><td>- ซ - -</td><td>- - - ซ</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ร</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - ร</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ม</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - ล</td><td>- - - -</td><td>- - - ดํ</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td></tr>
</table>
</td></tr>
</table>

ส่วนที่สอง เรียกว่า “ธรรมคุณ” ประกอบด้วยคุณของพระธรรมคือเรื่องราวแห่งทางสายกลาง ความตึง ความหย่อนและความพอดี โดยการนำหลักของทุกขนิโรธคามินีปฏิปทาหรือทางไปสู่การพ้นทุกข์ ซึ่งเป็นหลักในธรรมคุณมาเป็นโครงสร้างแนวคิดหลักและสร้างทำนองจากนัยของสายและเสียงพิณในเชิงปรัชญาที่แสดงคุณสมบัติความงามทั้ง 2 ด้านของพิณที่พระพุทธองค์อุปมาและยกตัวอย่างเรื่องพิณคือ ด้านโลกียะสื่อไปในทางความตึงและความหย่อน ส่วนด้านโลกุตระสื่อไปในทางความพอดี ในการปฏิบัติเพื่อความพ้นทุกข์ โดยพิณหมายถึงเครื่องประเทืองปัญญา จากการอุปมาถึงความเพียร ความพยายาม ความรู้ ความคิดและความเข้าใจของการปฏิบัติ โดยเชื่อมโยงกับทฤษฎีลักษณะเสียง วิธีการบรรเลง เครื่องดนตรีและวงดนตรีที่ได้จากกรอบแนวคิดพิณในเชิงดนตรีแห่งยุคพุทธศาสนา ประกอบด้วย 3 ตอนคือ ตอนที่ 1 เพลงอันตา ตอนที่ 2 เพลงทุกขนิโรธคามินีปฏิปทาและตอนที่ 3 เพลงอินทร์พิณจำแลงดังนี้

ตอนที่ 1 เพลงอันตาเพื่อสื่อถึงคำสอนทางสายที่หนึ่งและสายที่สาม “ความตึง - ความหย่อน” แบ่งออกเป็น 2 ท่อนคือ ท่อนที่หนึ่ง กามสุขัลลิกานุโยค (ความหย่อน) และท่อนที่สอง อัตตกิลมถานุโยค (ความตึง)

เพลงอันตาท่อนที่ 1 เพลงกามสุขัลลิกานุโยค

<table>
<tr><th colspan="2">รายละเอียดการนำเสนอ</th></tr>
<tr><td>ภาพนิ่ง</td><td>ชื่อเพลง “อันตา” พร้อมภาพพระพุทธองค์ใต้ต้นโพธิ์
ชื่อเพลง “กามสุขัลลิกานุโยค” /บทบาลีความหย่อน</td></tr>
<tr><td>เครื่องดนตรี</td><td>กระจับปี่ใหญ่ ฆ้องวงใหญ่ ซออู้ ซอด้วง ซอสามสาย ขลุ่ย</td></tr>
<tr><td>จังหวะ</td><td>-</td></tr>
<tr><td>ฉันท์</td><td>ร่ายยาว “บทธรรมคุณ” (ขับร้องชาย) /คำร้องบาลีความหย่อน (ขับร้องหมู่)</td></tr>
<tr><td>ทำนอง</td><td>(ฆ้องวงใหญ่)
<table>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ด</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - ด</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ด</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - ด</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td></tr>
</table>
(ขับร้อง - ซออู้คลอร้อง)
<table>
<tr><td>- - - ร</td><td>- ฟ - ซ</td><td>- - - ซ</td><td>ล[ซ]ฟ - ซ</td><td>- - - ร</td><td>- ฟ - ซ</td><td>ฟ ซ ล ดํ</td><td>ล[ซ]ฟ รซ</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - โย</td><td>- - - จา</td><td>- - - ยัง</td><td>- - - กา</td><td>- - - เม</td><td>- - - สุ</td><td>- - - กา</td></tr>
</table>
<table>
<tr><td>- - - ล</td><td>- ฟ - ดํ</td><td>- [ดํ]ซ - ล</td><td>- ดํ - ล</td><td>- - - [ลซ]ฟ</td><td>ซล[ซ]ฟ - ซ</td><td>ซ ฟ ร ฟ</td><td>- - - ซ</td></tr>
<tr><td>- - - มะ</td><td>- สุ - ขัล</td><td>- - - -</td><td>- ลิ - กา</td><td>- - - -</td><td>- - - นุ</td><td>- - - โย</td><td>- - - โค</td></tr>
</table>
</td></tr>
</table>

ทำนอง (ต่อ)

(ขับร้อง - ซออู้คลอร้อง)

- - - ร	- ฟ - ซ	- - - ซ	ลซฟ - ซ	- - - ร	- ฟ - ซ	ฟ ซ ล ดํ	ลซฟ รซ
- - - -	- - - โย	- - - จา	- - - ยัง	- - - กา	- - - เม	- - - สุ	- - - กา

- - - ล	- ฟ - ดํ	- ดํซ - ล	- ดํ - ล	- - - ลซฟ	ซลซฟ - ซ	ซ ฟ ร ฟ	- - - ซ
- - - มะ	- สุ - ขัล	- - - -	- ลิ - กา	- - - -	- - - นุ	- - - โย	- - - โค

- - - ซ	- ล - ซ	- ด - ร	- ฟ - ซ	- - - ดํซ	ลซลซฟ - ซ	- ซ - ล	ซ ร ฟ ซ
- - - หี	- - - โน	- - - คัม	- - - โม	- - - โป	- - - ฤช	- - - ชะ	- นิ - โก

- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	ดํ รํดํ - ซ	- - - ซ	ล ซฟ - ซ	- ด - ร	- ฟ - ซ
- - - อะ	- - - นะ	- - - ริ	- - - โย	- - - อะ	- - - นัต	- ถะ- สัญ	- หิ - โต

(ซอสามสาย ซอด้วง ซออู้ ขลุ่ยเพียงออ กระจับปี่ใหญ่)

- - - -	- - - -	- ด - ด	- - - ซ	- - - -	- - - -	- ด - ด	- - - ซ
- - - -	- - - -	- ด - ด	- - - ดํ	- - - -	- - - -	- ล - ล	- - - ซ
- - - -	- - - -	- ม - ม	- - - ซ	- - - -	- - - -	- ม - ม	- - - ซ
- - - ด	- ดํ - ดํ	- ล - ล	- ซ - ซ	- ม - ม	- ร - ร	- ด - ด	- ซฺ - ซฺ
(เหลื่อม) นำ	- ล ซ ล	- - - -	- ดํ ล ดํ	- - - -	- รํ ดํ รํ	- - - -	- ล - ดํ
ตาม	- - - ล	ซ ล - -	- - - ดํ	ล ดํ - -	- - - รํ	ดํ รํ - -	- ล - ดํ
- - - ล	(ซ ล ดํ ล)	- - - ดํ	(ล ดํ รํ ดํ)	- - - รํ	(ดํ ล ดํ รํ)	- ล - ล	ดํ รํ ล ดํ
ร ม ซ ล	(ร ม ซ ล)	ด ม ซ ดํ	(ดมซดํ)	ซ ล ดํ รํ	(ซ ล ดํ รํ)	ม ซ ล ดํ	(มซลดํ)
- - - -	ร ม ซ ล	- - - -	ด ม ซ ดํ	- - - -	ซ ล ดํ รํ	- - มํ รํ	ดํ ล - ดํ
(เหลื่อม) นำ	- มํ รํ มํ	- - - -	- ซํ มํ ซํ	- - - -	- ลํ ซํ ลํ	- - - -	- มํ - ซํ
ตาม	- - - มํ	รํ มํ - -	- - - ซํ	มํ ซํ - -	- - - ลํ	ซํ ลํ - -	- มํ - ซํ
- - - มํ	(รํ มํ ซํ มํ)	- - - ซํ	(มํซํลํซํ)	- - - ลํ	(ซํมํซํลํ)	- มํ - มํ	ซํ ลํ มํ ซํ
ร ม ซ ล	(รมซล)	ด ม ซ ดํ	(ดมซดํ)	ซ ล ดํ รํ	(ซลดํรํ)	ม ซ ล ดํ	(มซลดํ)
- - - -	ร ม ซ ล	- - - -	ด ม ซ ดํ	- - - -	ซ ล ดํ รํ	- - มํ รํ	ดํ ล - ดํ
- - - -	- ด - ซ	- - - -	- ดํ - ซ	- - - -	- ด - ซ	- - - -	- ดํ - ซ

(ฆ้องวงใหญ่บรรเลง 2 ครั้ง)

- - - -	- - - -	- ด - ด	- - - ซ	- - - -	- - - -	- ด - ด	- - - ซ

เพลงอันตาท่อนที่ 2 เพลงอัตตกิลมถานุโยค

รายละเอียดการนำเสนอ	
ภาพนิ่ง	ชื่อเพลง “อัตตกิลมถานุโยค”/บทบาลีความตึง/ภาพขบฟันด้วยฟัน/กลั้นลมหายใจ/อดอาหาร
เครื่องดนตรี	กระจับปี่เล็ก วงมโหรีเครื่องใหญ่
จังหวะ	ตะโพน กลองทัด ฉิ่ง
ฉันท์	คำร้องบทบาลีความตึง (ขับร้องหมู่)
ทำนอง	

วงมโหรีเครื่องใหญ่บรรเลง

- - - -	- - - ซํซํซํ	- - - -	(- - - ดํ/ซํ)	- - - -	- - - ซํซํซํ	- - - -	(- - - ดํ/ซํ)
- - - ซํซํซํ	(- - - ดํ/ซํ)	- - - ซํซํซํ	(- - - ดํ/ซํ)	- - - ซํซํซํ	(- - - ดํ/ซํ)	- - - ซํซํซํ	(- - - ดํ/ซํ)
- - - ซํซํซํ	- - - ซํซํซํ	- - - ซํซํซํ	- - - ซํซํซํ	- ซํ - ซํ	- ซํ - ซํ	- ซํ - ซํ	ซํ ซํ ซํ ซํ
- - - -	(- - - รํฟํซํ)	- - - ซํ	- - - ซํ	- - - -	(- - - ฟํซํลํ)	- - - ลํ	- - - ลํ
- - - -	(- - - ซํลํดํ)	- - - ดํ	- - - ดํ	- - - -	(- - - ซํลํดํ)	- - - ดํ	- - - ดํ

กระจับปี่เล็กบรรเลง

- - - ล	- - - ดํ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ดํ	- ล - ดํ	- ล - ฟ
- - - ซ	- - - ดํ	- ล - ดํ	- ล - ฟ	- - - ล	- - - ดํ	- - - ล	- - - ฟ

วงมโหรีเครื่องใหญ่บรรเลง

- - - -	- - - ฟํ/ซํ	- - - -	- - - ฟํ/ซํ	- - - -	- - - ซํ/ลํ	- - - -	- - - ซํ/ลํ
- ฟํ/ดํ - ฟํ/ดํ	- ฟํ/ดํ - ฟํ/ดํ	- ฟํ/ดํ - ฟํ/ดํ	- ฟํ/ดํ - ฟํ/ดํ	ฟํ/ดํ ฟํ/ดํ ฟํ/ดํ ฟํ/ดํ	ฟํ/ดํ ฟํ/ดํ ฟํ/ดํ ฟํ/ดํ	ฟํ/ดํ ฟํ/ดํ ฟํ/ดํ ฟํ/ดํ	ฟํ/ดํ ฟํ/ดํ ฟํ/ดํ ฟํ/ดํ
- - - ดํ	(- - - ดํ)	- - - ซ	(- - - ซ)	- - - รํ	(- - - รํ)	- - - ดํ	(- - - ดํ)
- - - ดํ	(- - - ดํ)	- - - ซ	(- - - ซ)	- - - รํ	(- - - รํ)	- - - ดํ	(- - - ดํ)
- - - ซ	(- - - ซ)	- - - รํ	(- - - รํ)	- - - ฟ	(- - - ฟ)	- - - ดํ	(- - - ดํ)
- ดํ - (ดํ)	- ซ - (ซ)	- รํ - (รํ)	- ดํ - (ดํ)	- ซ - (ซ)	- รํ - (รํ)	- ฟํ - (ฟํ)	- ดํ - (ดํ)
- ดํ - ซ	- รํ - ดํ	- ซ - รํ	- ฟํ - ดํ	- ดํ - ซ	- รํ - ดํ	- ซ - รํ	- ฟํ - ดํ

กระจับปี่เล็กบรรเลง

- - - ล	- ท - ดํ	- - - ล	- ท - ดํ

(ขับร้อง - ซออู้คลอร้องรอบที่ 2)

- - - ซ	- ซ - ซ	- ฟ- ฟ	ซลซดํ	- ดํ ซ -	ซ - - -	- ซ - ดํ	ฟซลซ	- ฟ ล-	ฟดํ- ฟ	ซ - - -

- - - ซ	- ซ - ซ	- ฟ- ฟ	ซลซดํ	- ดํ ซ -	ซ - - -	- ซ - ดํ	ฟซลซ	- ฟ ล-	ฟดํ- ฟ	ซ - - -
- - - โย	- จา-ยัง	-อัต- ตะ	กิละมะถา	- นุโย -	โค - - -	-ทุก-โข	อะนะริโย	- อะนัต-	ถะสัญ- หิ	โต- - -

ตอนที่ 2 เพลงทุกขนิโรธคามินีปฏิปทาสื่อถึงคำสอนทางสายที่สองคือ “ความพอดี” หรือ “การปฏิบัติที่เป็นกลาง” ประกอบด้วยทำนอง 8 ท่อนคือ

ท่อนที่ 1 เพลงสัมมาทิฏฐิ

ท่อนที่ 2 เพลงสัมมาสังกัปโป

ท่อนที่ 3 เพลงสัมมาวาจา

ท่อนที่ 4 เพลงสัมมากัมมันโต

ท่อนที่ 5 เพลงสัมมาอาชีโว

ท่อนที่ 6 เพลงสัมมาวายาโม

ท่อนที่ 7 เพลงสัมมาสติ

ท่อนที่ 8 เพลงสัมมาสมาธิ

โดยลำดับการนำเสนอผลงานในส่วนนี้ เริ่มต้นด้วยทำนองบทนำจำนวน 1 รอบ บรรลงเพลงด้วยระนาดทุ้มเหล็ก ซึ่งสร้างสรรค์ทำนองจากแนวคิดเสียงการตีระฆังในพุทธศาสนา จากนั้นกระจับปี่ทั้ง 9 เครื่อง เริ่มบรรเลงเพลงในแต่ละท่อน ตามทำนองของกระจับปี่แต่ละขนาด โดยแต่ละท่อนนั้นบรรเลงสลับกับทำนองสร้อยหรือทำนองเชื่อม ซึ่งบรรเลงรับด้วยวงมโหรีเครื่องใหญ่ ทั้งนี้ทำนองสร้อยหรือทำนองเชื่อมในแต่ละท่อนดังกล่าวนั้นสร้างสรรค์ทำนองจากคำว่า “สัมมา” แปลว่าชอบหรือดี อันปรากฏเป็นคำนำหน้าของมรรคทั้งแปดดังรายละเอียดต่อไปนี้

ทำนองบทนำ

<table>
<tr><th colspan="2">รายละเอียดการนำเสนอ</th></tr>
<tr><td>ภาพนิ่ง</td><td>ชื่อเพลง “ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา”</td></tr>
<tr><td>เครื่องดนตรี</td><td>ระนาดทุ้มเหล็ก</td></tr>
<tr><td>จังหวะ</td><td>ระฆัง</td></tr>
<tr><td>ฉันท์</td><td>-</td></tr>
<tr><td>ทำนอง</td><td>
<table>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ฟ</td><td>- - - ซ</td><td>- ซ - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - ฟ</td><td>- - - ซ</td><td>- ซ - ซ</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ฟ</td><td>- - - ล</td><td>- ล - ล</td><td>- - - -</td><td>- - - ฟ</td><td>- - - ซ</td><td>- ซ - ซ</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - (ฟซ)ล</td><td>- - - ร</td><td>- ฟ - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - (ลซ)ฟ</td><td>- - - ดํ</td><td>- ล - ซ</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - (ลซ)ฟ</td><td>- - - ซ</td><td>- ล - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - (ฟซ)ล</td><td>- - - ซ</td><td>- ล - ซ</td></tr>
</table>
</td></tr>
</table>

ทำนองสร้อย/ทำนองเชื่อม

<table>
<tr><th colspan="2">รายละเอียดการนำเสนอ</th></tr>
<tr><td>ภาพนิ่ง</td><td>-</td></tr>
<tr><td>เครื่องดนตรี</td><td>วงมโหรีเครื่องใหญ่</td></tr>
<tr><td>จังหวะ</td><td>ตะโพนหน้าทับสองไม้</td></tr>
<tr><td>ฉันท์</td><td>-</td></tr>
<tr><td>ทำนอง</td><td>
<table>
<tr><td>- - - ด</td><td>- - - ฟ</td><td>- - - ล</td><td>ดํ ล ซ ฟ</td><td>- - - ด</td><td>- - - ซ</td><td>- - - ล</td><td>รํ ดํ ล ซ</td></tr>
<tr><td>- - - ล</td><td>- ซ ฟ ซ</td><td>- - - ล</td><td>- ซ ฟ ซ</td><td>- - - ล</td><td>- ฟ ซ ฟ</td><td>- - - ล</td><td>- ซ ฟ ซ</td></tr>
<tr><td>(ล ล ล ล)</td><td>ซ ซ ซ ซ</td><td>(ล ล ล ล)</td><td>ซ ซ ซ ซ</td><td>(- ล - ซ)</td><td>- ล - ซ</td><td>(- ล - ซ)</td><td>- ล - ซ</td></tr>
</table>
</td></tr>
</table>

สำหรับทำนองเพลงทั้ง 8 ท่อนนี้บรรเลงโดยกระจับปี่ 3 ขนาด โดยกระจับปี่แต่ละขนาดจะดำเนินทำนองตามทางของตนเอง พร้อมทั้งมีวิธีการตั้งเสียงของกระจับปี่ดังนี้

กระจับปี่ขนาดเล็ก เทียบเสียงคู่ล่าง "เสียงซอล" คู่บน "เสียงโด"

กระจับปี่ขนาดกลาง เทียบเสียงคู่ล่าง "เสียงซอล" คู่บน "เสียงโด"

กระจับปี่ขนาดใหญ่ เทียบเสียงคู่ล่าง "เสียงโด" คู่บน "เสียงซอล"

(ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์, 31 ตุลาคม 2561)

นอกจากนี้ การกำหนดทางสำหรับกระจับปี่ทั้งสามขนาดนั้น จากการสัมภาษณ์ข้อมูลจากรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ได้ให้แนวทางการกำหนดทางบรรเลงดังนี้

การทำทางให้กับกระจับปี่ทั้งสามขนาดเล่นไปพร้อมกัน ควรทำให้เป็นสำนวนเก็บโชว์กลอน ซึ่งสามารถแสดงออกรสชาติของเครื่องดนตรีได้ดีกว่าที่ทุกขนาดเล่นไปพร้อมกัน เช่น ใหญ่ก็ทำหน้าที่เสียงห่าง ๆ ส่วนกลางก็ดีดเก็บและเล็กดีดเก็บสอดประสานกันไปเช่นกัน

(ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, สัมภาษณ์, 4 พฤศจิกายน 2561)

จากข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทำนองเพลงสำหรับกระจับปี่แบ่งออกเป็น 3 ทาง โดยทางที่ 1 คือ ทางสำหรับกระจับปี่ใหญ่ กำหนดให้มีทำนองในลักษณะเสียงตกและเสียงสารัตถะของ

ทำนอง รวมทั้งบรรเลงในระดับเสียงต่ำเป็นหลัก ส่วนทางที่ 2 สำหรับกระจับปี่กลาง กำหนดให้มีทำนองเป็นเครื่องนำของวงและมีลักษณะเป็นทั้งการบังคับทางและการแปรทางคละเคล้ากันไป รวมทั้งการบรรเลงในระดับเสียงกลางเป็นหลัก ส่วนทางที่ 3 สำหรับกระจับปี่เล็ก กำหนดให้มีทำนองเป็นเครื่องตามของวงในลักษณะการดำเนินทำนองในระดับเสียงสูง ผสมผสานกับกลวิธีการบรรเลงแบบพิเศษต่าง ๆ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ท่อนที่ 1 เพลงสัมมาทิฏฐิ

รายละเอียดการนำเสนอ	
ภาพนิ่ง	ชื่อเพลงและบทประพันธ์คำร้อง “เพลงสัมมาทิฏฐิ”
เครื่องดนตรี	วงพิณหมู่
จังหวะ	กลองแขก หน้าทับสองไม้
ฉันท์	-
ทำนอง	กระจับปี่ใหญ่ / กระจับปี่กลาง (ดูตารางด้านล่าง)

กระจับปี่ใหญ่

- - - รํ	- - - ท	- - - ล	- ท - ซ	- - - -	- ซ - ล	- - - -	- ท - ซ
- - - -	- ซฺ - ซ	- - - ท	- ล - รํ	- - - -	- ท - ท	- - - -	- ล – ล
- - - ร	- - - ล	- - - ร	- - - ล	- - - ร	- - - ล	- ล - ท	- รํ - ล
- - - -	- ซฺ - ซ	- - - ท	- ซ - ล	- - - -	- ท - ท	- - - ท	- รํ - ล
- - - ร	- - - ล	- - - ล	- - - ล	- - - -	- ซ - ล	- - - ท	- ล - รํ
- - - ซ	- - - รํ	- - - ล	- ซ – ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- ซ - ล
- - – -	- รํ – รํ	- ท – ท	- ล – ล	- - - -	- ซ – ซ	- - – ม	- ซ – ร
- - – ท	- - - รํ	- - - ล	- - - ล	- - – ซ	- - - ท	- - - ล	- - - ล
- - - (ล)	- - - (ล)	- - - (ซ)	- ท - ล	- - - ซ	(- - - -)	- ท -รํ	(- - - -)
- รํ -รํ	- ล - ล	- - - ล	- ซ - ล	- ซ - ซ	(- - - -)	- ล - ล	(- - - -)

กระจับปี่กลาง

- - - รํ	- - - ท	- - - ล	ซ ท ล ซ	- - - ^{ซซ}ซ	ซฺ ม ซ ล	- ล - -	ซฺ ท ล ซ
- - - -	ซฺ ท ล ซ	ซฺ ซ ล ท	รํ ท ล รํ	- - - -	-^{ทท}ท ล ท	- - - -	-^{ทท}ท รํ ล
- ร - -	- ล - -	- ร - -	- ล - -	- ร - -	- ล - -	- ท ล ท	รํ ล - -
- - - -	ซฺ ท ล ซ	ซฺ ซ ล ท	ล ท ซ ล	- - - -	-^{ทท}ท ล ท	- - - -	-^{ทท}ท รํ ล
- ร ร ร	- ล ล ล	-^{ลล}ล ล ล	ซ ล ท ล	ซฺ ท ล ซ	ดํ ม ซ ล	ซฺ ท ล ท	ซ ล ท รํ
- ซ - -	- รํ - -	- ล ท ล	ซ ล - -	- ซ - ซ	- ล - ล	- ท ล ท	ซ ล - -
- - รํ รํ	ท รํ ท ท	รํ ท ล ล	ท ล - -	- - ซ ซ	ล ซ ม ม	ซ ม ร ร	ม ร - -
- ท – ^{ทท}ท	ซ ล ท รํ	- ล - ^{ลล}ล	ท ล ซ ล	- ซ – ^{ซซ}ซ	ซฺ ซ ล ท	- ล - ^{ลล}ล	ท ล ซ ล
- ล - (ล)	- ล - (ล)	- ซ - (ซ)	ล ท - ล	ดฺ ท ล ซ	(- - - -)	ซฺ ล ท รํ	(- - - -)
-$^{รํรํ}$รํ รํ รํ	-^{ลล}ล ล ล	รํ ท - ล	- ซ - ล	ซ ซ ซ ซ	(- - - -)	ล ล ล ล	(- - - -)

	กระจับปี่เล็ก

- - - รํ	- - - ท	- - - ล	- ท ล ซ	- - - -	- ม ซ ล	- - - -	- ท ล ซ
- - - -	- ท ล ซ	- - - -	- ท ล รํ	- - - -	- ท ล ท	- - - -	- ท รํ ล
- - - ร	- - - ล	- - - ร	- - - ล	- - - ร	- - - ล	- - - ท	ล ท รํ ล
- - - -	- ท ล ซ	- - - -	- ท ซ ล	- - - -	- ท ล ท	- - - -	ล ท รํ ล

- ร ร ร	- ล ล ล	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - -	- ม ซ ล	- ท - -	- ล ท รํ
- - - ซ	- - - รํ	- - - ล	ท ล ซ ล	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	ล ท ซ ล
- - - -	- รํ ท รํ	- ท รํ ท	- ล ท ล	- - - -	- ซ ล ซ	- ม ซ ม	- ร ม ร
- - - ท	- - - รํ	- - - ล	- - ท ล	- - - ซ	- - - ท	- - - ล	- - ซ ล
- ล - (ล)	- ล - (ล)	- ซ - (ซ)	ล ท - ล	- ท ล ซ	(- - - -)	- ล ท รํ	(- - - -)
- รํ รํ รํ	- ล ล ล	- ท - ล	- ซ - ล	- ซ ซ ซ	(- - - -)	- ล ล ล	(- - - -)

ท่อนที่ 2 เพลงสัมมาสังกัปโป

รายละเอียดการนำเสนอ	
ภาพนิ่ง	ชื่อเพลงและบทประพันธ์คำร้อง “เพลงสัมมาสังกัปโป”
เครื่องดนตรี	วงพิณหมู่
จังหวะ	กลองแขก หน้าทับสองไม้
ฉันท์	-
ทำนอง	กระจับปี่ใหญ่

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ด	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล
- - - ดํ	- - - ล	- ล - ซ	- ดํ – ล	- - - ดํ	- - - ล	- ดํ - ซ	- ล – ดํ
- - – -	(- ล – ฟ)	- - - -	(- ล – ซ)	- - – -	(- ฟ – ซ)	- - - -	(- ล – ซ)
- - - ด	- - - ร	- - -ฟ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ล	- ดฺ – ซ	- ล - ฟ
- - – -	- - – ร	- - – -	- - – ฟ	- - – -	- - – ล	- - – -	- - – ดํ
- - – -	(- ซ – ซ)	- - – -	(- ซ – ซ)	- - – -	(- ล – ฟ)	- - – -	(- ล - ซ)
- - – -	- - - ด	- - – -	- - - ซ	- - – -	- - - ซ	- - – ล	- - - ดํ
- - – -	- - - ด	- - – -	- - - ซ	- - – ฟ	- - - ซ	- ซ – ล	- - - ดํ
- - – -	(- ซ – ซ)	- - – -	(- ซ – ซ)	- - – -	(- ล – ฟ)	- - – -	(- ล - ซ)
- - – -	(- ฟ - ซ)	- - – -	(- ล - ซ)	- - – -	(- ฟ - ซ)	- - – -	(- ล - ดํ)
- - – -	(- ฟ – ซ)	- - – -	(- ล – ซ)	- - – -	(- ล – ล)	- - – -	(- ซ – ซ)
- - - ร	- ด - ฟ	- - - ซ	- ล - ฟ	- - - ร	- ด - ฟ	- - - ซ	- ล - ดํ
- - - -	- ซ - ฟ	- - - ฟ	- ล - ซ	- - -ฟ	- ฟ – ฟ	- - - ซ	- ซ – ซ

กระจับปี่กลาง

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	ซฺ ด ร ม	ฟ ร ม ฟ	ด ม ฟ ซ	ด ฟ ซ ล
- ดํ - ดํ	ดฺ ล ซ ล	ดฺ ซ ล ซ	ดํ ล ซ ล	- ด - ดํ	ดฺ ล ซ ล	ดฺ ซ ล ซ	ดฺ ซ ล ดํ
- ด - ดํ	(- ล – ฟ)	- ด - ดํ	(- ล – ซ)	- ดํ – ด	(- ฟ – ซ)	- ด - ดํ	(- ล – ซ)
- - - ด	- - - ร	- ฟ – $^{\text{ฟฟ}}$ฟ	ด ร ฟ ซ	- ดฺ ดํ ดํ	ด รํ ดํ ล	ซ ซ ล ซ	ดํ ล ซ ฟ
- ด - -	- ร - -	- ม - -	- ฟ - -	- ซ- -	- ล - -	- ท - -	- ดํ - -
- ด - ดํ	(- ซ – ซ)	- ด - ดํ	(- ซ – ซ)	- ด - ดํ	(- ล – ฟ)	- ด - ดํ	(- ล - ซ)
- ล ดํ รํ	ดํ รํ ฟํ ดํ	- ล ดํ ล	ซ ล ดํ ซ$^{+}$	- ฟ ซ ฟ	ด ร ฟ ซ$^{+}$	- ล ซ ล	ฟ ซ ล ดํ$^{+}$
- ล ดํ รํ	ดํ รํ ฟํ ดํ	- ล ดํ ล	ซ ล ดํ ซ	- ฟ ซ ฟ	- ซ ล ซ	- ล ซ ล	ด ซ ล ดํ
- ด - ดํ	(- ซ – ซ)	- ด - ดํ	(- ซ – ซ)	- ด - ดํ	(- ล – ฟ)	- ด - ดํ	(- ล - ซ)
- ด - ร	(- ฟ - ซ)	- รํ - ดํ	(- ล - ซ)	- ด - ร	(- ฟ - ซ)	- ฟ - ซ	(- ล - ดํ)
ด ร ฟ ซ	(- - - -)	ด ดํ ล ซ	(- - - -)	ล ล ล ล	(- - - -)	ซ ซ ซ ซ	(- - - -)
- ฟ - ร	(- ด - ฟ)	- ฟ - ซ	(- ล ซ ฟ)	- ฟ - ร	(- ด - ฟ)	- ฟ - ซ	(- ล - ดํ)
- - - -	ด ล ซ ฟ	ซ ฟ ด ฟ	ซ ล ฟ ซ	$^{\text{ฟฟ}}$ฟ ซ ฟ	(- - - -)	$^{\text{ซซ}}$ซ ล ซ	(- - - -)

กระจับปี่เล็ก

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ด	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล
- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- ล ซ ล	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	ล ดํ - ดํ
- ด - ดํ	(- ล – ฟ)	- ด - ดํ	(- ล – ซ)	- ดํ - ด	(- ฟ – ซ)	- ด - ดํ	(- ล – ซ)
- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- ล ซ ฟ
- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ดํ
- ด - ดํ	(- ซ – ซ)	- ด - ดํ	(- ซ – ซ)	- ด - ดํ	(- ล – ฟ)	- ด - ดํ	(- ล – ซ)
- - - รํ	- - ฟํ ดํ	- - - ล	- - ดํ ซ	- ซ - ฟ	- - - ซ	- ซ - ล	- - - ดํ
- - - รํ	- - ฟํ ดํ	- - - ล	- - ดํ ซ	- - - ฟ	- - ล ซ	- ซ - ล	- - - ดํ
- ด - ดํ	(- ซ – ซ)	- ด - ดํ	(- ซ – ซ)	- ด - ดํ	(- ล – ฟ)	- ด - ดํ	(- ล – ซ)
- ด - ร	(- ฟ - ซ)	- รํ - ดํ	(- ล - ซ)	- ด - ร	(- ฟ - ซ)	- ฟ - ซ	(- ล - ดํ)
ด ร ฟ ซ	(- - - -)	รํ ดํ ล ซ	(- - - -)	ล ล ล ล	(- - - -)	ซ ซ ซ ซ	(- - - -)
- ฟ - ร	(- ด - ฟ)	- ฟ - ซ	(- ล ซ ฟ)	- ฟ - ร	(- ด - ฟ)	- ฟ - ซ	(- ล - ดํ)
- - - -	ดํ ล ซ ฟ	- - - ฟ	ซ ล ฟ ซ	ฟ ฟ ซ ฟ	(- - - -)	ซ ซ ล ซ	(- - - -)

ท่อนที่ 3 เพลงสัมมาวาจา

รายละเอียดการนำเสนอ	
ภาพนิ่ง	ชื่อเพลงและบทประพันธ์คำร้อง “เพลงสัมมาวาจา”
เครื่องดนตรี	วงพิณหมู่
จังหวะ	กลองแขก หน้าทับสองไม้

ฉันท์	-
ทำนอง	

กระจับปี่ใหญ่

- - – -	- - - ล	- - – ล	- - - ล	- - – -	- - - ซ	- - – ล	- - - ซ
- - – -	(- ดํ – ล)	- - – -	(- ฟ – ซ)	- - – -	(- ดํ – ล)	- - – -	(- ฟ – ซ)
- - – -	(- ซ – ล)	- - – -	(- ดํ – ล)	- - -ร	- ฟ -ซ	- ดํ - ล	- - - ซ
- - – -	(- ดํ – ล)	- - – -	(- ฟ – ซ)	- - – -	(- ดํ – ล)	- - – -	(- ล – ซ)
- - – ฟ	- - - ล	- ฟ – ซ	- ล – ดํ	- - – ล	- - - ฟ	- - – ร	- ฟ – ซ
- - – -	- - – -	(- ดํ - ล	- ฟ - ซ)	- - – -	- - – -	(- ด - ร	- ฟ - ซ)
- - - ล	- ซ -ฟ	- - - ร	- ฟ -ซ	- - – ซ	- - - ร	- - – ร	- ฟ – ซ
- - – -	(- ดํ - ล)	- - – -	(- ฟ - ซ)	- - – -	(- ดํ - ล)	- - – -	(- ฟ - ซ)
- - - ดํ	- - - ล	- - - ร	- ฟ - ซ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ดํ	- ล - ซ
- - – -	- - – -	(- ดํ - ล)	(- ฟ - ซ)	- - – -	- - – -	(- ด - ร)	(- ฟ - ซ)

กระจับปี่กลาง

- ร - ม	- ซ - ล	- - - ^{ลล}ล	ซ ล ดํ ล	ซ ล ด ร	ด ร ฟ ซ	ดฺ ล ซ ล	ฟ ซ ล ซ
ด ล ซ ล	(- - - -)	ฟ ซ ล ซ	(- - - -)	ด ล ซ ล	(- - - -)	ฟ ซ ล ซ	(- - - -)
ดํ ล ซ ล	(- - - -)	ซ ล ดํ ล	(- - - -)	- ร - ^{รร}ร	ด ร ฟ ซ	ดํ ล ซ ล	ฟ ซ ล ซ
ดํ ล ซ ล	(- - - -)	ฟ ซ ล ซ	(- - - -)	ดํ ล ซ ล	(- - - -)	ฟ ซ ล ซ	(- - - -)
ดํ ล ซ ฟ	ด ฟ ซ ล	ซ ฟ - ซ	- ล - ดํ	- - - ล	ดํ ล ซ ฟ	ร ร ด ร	ซ ร ฟ ซ
ดํ ล ซ ล	ฟ ซ ล ซ	(- ดํ - ล	- ฟ - ซ)	ดํ ล ซ ล	ด ร ฟ ซ	(- ด - ร	- ฟ - ซ)
-ดํ - ^{ลล}ล	ดํ ล ซ ฟ	ล ซ ฟ ร	ด ร ฟ ซ	ดํ ล ดํ ซ	ล ซ ฟ ร	ฟ ร ด ร	ฟ ซ ล ซ
ดํ ล ซ ล	(- ดํ - ล)	ฟ ซ ล ซ	(- ฟ - ซ)	ดํ ล ซ ล	(- ดํ - ล)	ฟ ซ ล ซ	(- ฟ - ซ)
- - - ดํ	- - ซ ล	ร ด - ร	- ฟ - ซ	- - - ฟ	- - ซ ล	ดํ รํ - ดํ	- ล - ซ
ดํ ล ซ ล	ฟ ซ ล ซ	(- ดํ - ล)	(- ฟ - ซ)	ดํ ล ซ ล	ด ร ฟ ซ	(- ด - ร)	(- ฟ - ซ)

กระจับปี่เล็ก

- ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ล	- ดํ - ล	- ด - ร	- ฟ - ซ	- ซ - ล	- ฟ - ซ
- ดํ - ล	(- - - -)	- ฟ - ซ	(- - - -)	- ดํ - ล	(- - - -)	- ฟ - ซ	(- - - -)
ดํ ล ซ ล	(- - - -)	ซ ล ดํ ล	(- - - -)	- - - ร	- ฟ - ซ	- ซ - ล	- ฟ - ซ
- ดํ - ล	(- - - -)	- ฟ - ซ	(- - - -)	- ดํ - ล	(- - - -)	- ล - ซ	(- - - -)
- - - ฟ	- - ซ ล	ซ ฟ - ซ	- ล - ดํ	- - - ล	- - ซ ฟ	ร ด - ร	- ฟ - ซ
ดํ ล ซ ล	ฟ ซ ล ซ	(- ดํ - ล	- ฟ - ซ)	ดํ ล ซ ล	ด ร ฟ ซ	(- ด - ร	- ฟ - ซ)
- ดํ - ล	- ซ - ฟ	- - - ร	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ร	- ด - ร	- ฟ - ซ
ดํ ล ซ ล	(- ดํ - ล)	ฟ ซ ล ซ	(- ฟ - ซ)	ดํ ล ซ ล	(- ดํ - ล)	ฟ ซ ล ซ	(- ฟ - ซ)
- - - ดํ	- - ซ ล	- ด - ร	- ฟ - ซ	- - - ฟ	- - ซ ล	- รํ - ดํ	- ล - ซ
ดํ ล ซ ล	ฟ ซ ล ซ	(- ดํ - ล)	(- ฟ - ซ)	ดํ ล ซ ล	ด ร ฟ ซ	(- ด - ร)	(- ฟ - ซ)

ท่อนที่ 4 เพลงส้มมากัมมันโต

รายละเอียดการนำเสนอ	
ภาพนิ่ง	ชื่อเพลงและบทประพันธ์คำร้อง “เพลงส้มมากัมมันโต”
เครื่องดนตรี	วงพิณหมู่
จังหวะ	กลองแขก หน้าทับสองไม้
ฉันท์	-
ทำนอง	กระจับปี่ใหญ่

- - - -	- - - ล	- - - ดํ	- ล - ซ	- - - -	- - - ล	- - - ดํ	- ล - ซ
- - - -	- - - ดํ	- - - ล	- ซ - ซ	- - - -	- ล - ล	- - - -	- ซ – ซ
- - - -	- - - ล	- - - -	- ดํ - ซ	- - - -	- ฟ – ฟ	- - - -	- ซ – ซ
- - - -	- - - ล	- - - -ซ	- ล - ซ	- - - -	- ฟ – ฟ	- - - -	- ซ – ซ
- - - -	- - - -	- - - ล	- ซ - ซ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ล	- ซ - ซ
- - - ซ	- - - ฟ	- - - ร	- ฟ - ซ	- - -ร	- - - ซ	- - - ล	- ฟ - ซ
- - - ซ	- - - ฟ	- - - ร	- - - ซ	- - -ร	- - - ซ	- - - ล	- - -ดํ
- - - ล	- - - ฟ	- - - ล	- - - ซ	- - -ร	- - - ซ	- - - ล	- - -ซ

กระจับปี่กลาง

- - - ร	- - - ล	ซ ม ร ด	ดฺ ดํ ล ซ	-(รํรํ)รํ รํ รํ	ล รํ ดํ ล	-(ดํดํ)ดํ ดํ ดํ	ซ ซ ซ ซ
-(ซซ)ซ ซ ซ	ด ซ ล ดํ	รํ ล รํ ดํ	รํ ล ดํ ซ	- ซ - ดํ	- - - -	- ซ - ดํ	- - - -
-(รํรํ)รํ รํ รํ	- ล - ล	ด ล ดํ ล	ด ล ดํ ซ	- ซ - ดํ	- - - -	- ร - ล	- - - -
ร ร ร ร	ล ล ล ล	ซ ฟ - ซ	- ล - ซ	- ซ - ดํ	- - - -	- ร - ล	- - - -
- - - ล	- ล - -	ซฺ ล ดํ ล	ซ ล ดํ ซ	- ซ -(ซซ) ซ	ฟ ซ ล ดํ	รํ ล รํ ดํ	ด ดํ ล ซ
- ซฺ - ซ	ดฺ ล ซ ฟ	ล ซ ฟ ร	ด ร ฟ ซ+	ล ซ ฟ ร	ด ร ฟ ซ+	- ซฺ - ล	ซ ล ฟ ซ
- ซฺ - ซ	ดฺ ล ซ ฟ	ล ซฺ ฟ ร	ด ร ฟ ซ+	ล ซฺ ฟ ร	ด ร ฟ ซ+	ล ฟ ซ ล	ซ ล ฟ ซ
- ซ - ล	ดํ ล ซ ฟ	- ซ - ล	ซ ล ดํ ซ+	- ซ - ร	ด ร ฟ ซ+	- ซ - ล	ฟ ซ ล ซ+

กระจับปี่เล็ก

- - - ร	- - - ล	- รํ - ดํ	- ล - ซ	- - - รํ	- - - ล	- - - ดํ	- - - ซ
- - - ซ	- - - ดํ	- ล - ล	- ซ - ซ	(- ซ - ดํ)	- - - -	(- ซ - ดํ)	- - - -
- - - ร	- - - ล	- ดํ - ล	- ดํ - ซ	(- ซ - ดํ)	- - - -	(- ร - ล)	- - - -
- - - ร	- - - ล	- ฟ - ซ	- ล - ซ	(- ซ - ดํ)	- - - -	(- ร - ล)	- - - -
- - - ล	- ล - -	- ล - ล	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ดํ - ดํ	- ล - ล	- ซ - ซ
- - - ซ	- ล ซ ฟ	- - - ร	ด ร ฟ ซ	- - - ร	- - ฟ ซ	- - - ล	- - ฟ ซ
- - - ซ	- ล ซ ฟ	- - - ร	ด ร ฟ ซ	- - - ร	- - ฟ ซ	- - - ล	- - ซ ดํ
- - - ล	- - ซ ฟ	- - - ล	- - ดํ ซ	- - - ร	- - ฟ ซ	- - - ล	- - ฟ ซ

ท่อนที่ 5 เพลงสัมมาอาชีโว

รายละเอียดการนำเสนอ	
ภาพนิ่ง	ชื่อเพลงและบทประพันธ์คำร้อง “เพลงสัมมาอาชีโว”
เครื่องดนตรี	วงพิณหมู่
จังหวะ	กลองแขก หน้าทับสองไม้
ฉันท์	-
ทำนอง	กระจับปี่ใหญ่

- - - -	- - - ฟ	- - - ดํ	- - - ล	- - --	- - - ดํ	- - -ด	- - - ดํ
- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ฟ	- - -ซ
- - - ซ	- - - ฟ	- - - ร	ฟ ซ - ฟ	- - - ร	- ซ - ฟ	- - - ร	- ล - ซ
-ซ - ซ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ฟ	- ซ - ซ
- - -	- - - ฟ	- - - ซ	- ล – ล	- - - ซ	- ล - ดํ	- - - -	- ดํ - ดํ
- - - ล	- - - ซ	- - - ล	- ฟ -ซ	- - - ล	- - - ดํ	- - - ล	- ดํ -ซ
- - - -	- ฟ -ซ	- - - -	- ซ -ฟ	- - - -	- ซ -ฟ	- - - -	- ฟ -ซ
- - - ล	- - -ซ	- - - ล	- ฟ -ซ	- - - ล	- - - ดํ	- - - ล	- ดํ -ซ

กระจับปี่กลาง

- - - ดํ	- - ฟ ฟ	- - - ดํ	- - ล ล	- - -ด	- - ดํ ดํ	- - -ด	- - ดํ ดํ
- - - ซ	- - ล ล	- - - ฟ	- - ซ ซ	- - - ซ	- - ดํ ดํ	- - - ฟ	- - ซ ซ
- - - ซ	ฟ ร - ฟ	- ฟ - ร	ฟ ซ - ฟ	- ฟ - ร	ฟ ซ - ฟ	- ฟ - ร	ซ ล - ซ
-ซ -ซซ ซ	ฟ ล ซ ฟ	ล ฟ ซ ล	ฟ ซ ล ดํ	-ซ -ซซ ซ	ฟ ซ ล ดํ	- ฟ-ฟฟ ฟ	ด ร ฟ ซ
- ล - ลลล	ด ล ซ ฟ	ซ ฟ - ซ	- ล ล ล	ซ ฟ - ซ	- ล - ดํ	- - - -	ดํ ดํ ดํ ดํ
- ล - ล	ซ ล ดํ ซ	- ล - ล	ด ร ฟ ซ	- ซ- ซ	ฟ ซ ล ดํ	- ล - ล	ซ ล ดํ ซ
ซ ซ ฟ ซ	(- - - -)	ฟ ฟ ซ ฟ	(- - - -)	ฟ ซ ฟ ฟ	(- - - -)	ซ ฟ ซ ซ	(- - - -)
- -ล - ล	ซ ล ดํ ซ	- ล - ล	ด ร ฟ ซ	- ล - ล	ฟ ซ ล ดํ	- ล - ล	ซ ล ดํ ซ

กระจับปี่เล็ก

- - - ดํ	- - ฟ ฟ	- - - ดํ	- - ล ล	- - -ด	- - ดํ ดํ	- - -ด	- - ดํ ดํ
- - - ซ	- - ล ล	- - - ฟ	- - ซ ซ	- - - ซ	- - ดํ ดํ	- - - ฟ	- - ซ ซ
- - - ซ	ฟ ร - ฟ	- - - ร	ฟ ซ - ฟ	- - - ร	ฟ ซ - ฟ	- - - ร	ซ ล - ซ
- - - ซ	- - ฟ ฟ	- - - ล	- - ดํ ดํ	- - - ซ	- - ดํ ดํ	- - - ฟ	- - ซ ซ
- - - ล	- - ซ ฟ	- ฟ - ซ	- ล ล ล	- ฟ - ซ	- ล - ดํ	- - - -	- ดํ - ดํ
- - - ล	- - ดํ ซ	- - - ล	- - ฟ ซ	- - - ล	- - ซ ดํ	- - - ล	- - ดํ ซ
ซ ซ ฟ ซ	(- - - -)	ฟ ฟ ซ ฟ	(- - - -)	ฟ ซ ฟ ฟ	(- - - -)	ซ ฟ ซ ซ	(- - - -)
- - - ล	- - ดํ ซ	- - - ล	- - ฟ ซ	- - - ล	- - ซ ดํ	- - - ล	- - ดํ ซ

ท่อนที่ 6 เพลงสัมมาวายาโม

รายละเอียดการนำเสนอ	
ภาพนิ่ง	ชื่อเพลงและบทประพันธ์คำร้อง “เพลงสัมมาวายาโม”
เครื่องดนตรี	วงพิณหมู่
จังหวะ	กลองแขก หน้าทับสองไม้
ฉันท์	-
ทำนอง	กระจับปี่ใหญ่

ช่วงที่ 1

- - - -	- - -ร	- - - -	- - -ซ	- - - -	- ฟ – ซ	- - - -	- ล -ซ
- - - ดํ	- - -ล	- - - ฟ	- - -ซ	- - - -	- ซ – ฟ	- - - -	- ฟ -ซ
- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล	- ดํ - ซ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ล	- ดํ - ซ
- - - -	- - --	- ฟ – ล	- ดํ -ซ	- - - -	- ล – ฟ	- - - -	- ดํ -ซ

ช่วงที่ 2

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - -	(- ซ – ฟ)	- - - -	- ม – ฟ
- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - -	(- ซ – ล)	- - - -	(- ซ – ดํ)
- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	- - - -	- ดํ - ฟ	- - - -	- ดํ - ฟ
- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - -	(- ซ – ล)	- - - - -	(- ฟ – ดํ)

ช่วงที่ 3

- - - ดํ	- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ	- - - -	(- ล – ฟ)	- - - -	(- ซ – ฟ)
- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - -	(- ล – ฟ)	- - - -	(- ล – ดํ)
- - - ดํ	- - - ซ	- - - ฟ	- ซ – ล	- - - ซ	- - – ฟ	- - - ล	(- ดํ – ซ)
- - - ดํ	- ล - ซ	- - - ฟ	- ซ – ล	- - - ซ	- - – ฟ	- - - ล	- ดํ – ซ

กระจับปี่กลาง

ช่วงที่ 1

ด ด ด ด	- ร - ร	ฟ ฟ ฟ ฟ	- ซ - ซ	ด ร ฟ ซ	(- - - -)	ฟ ซ ล ดํ	(- - - -)
ดํ ดํ ดํ ดํ	- ล - ล	ฟ ฟ ฟ ฟ	- ซ - ซ	ดํ ล ซ ฟ	(- - - -)	ด ร ฟ ซ	(- - - -)
- ร ฟ ซ	- ล ซ ฟ	- ฟ ซ ล	- ดํ ล ซ	- ร ฟ ซ	- ล ซ ฟ	- ฟ ซ ล	- ดํ ล ซ
ด ร ฟ ซ	ด ล ซ ฟ	(ด ฟ ซ ล	ด ดํ ล ซ)	ด ร ฟ ซ	(ด ล ซ ฟ)	ด ฟ ซ ล	(ด ดํ ล ซ)

ช่วงที่ 2

- - - ดํดํดํ	ล รํ ดํ ล	รํ ดํ ล ซ	ดํ ล ซ ฟ	ดํ ล ซ ฟ	(- - - -)	ด ร ฟ ซ	(- - - -)
ด ด ด ด	- ร - ร	ม ม ม ม	- ฟ - ฟ	ม ฟ ซ ล	(- - - -)	ฟ ซ ล ดํ	(- - - -)
- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	ล ดํ ล ฟ	(- - - -)	ล ดํ ล ฟ	(- - - -)
- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	ดํ ซ ฟ ล	(- - - -)	ฟ ล ซ ดํ	(- - - -)

ช่วงที่ 3

- - - ดํ	- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ	ซ ล ซ ฟ	(- - - -)	ดํ ซ ล ฟ	(- - - -)
ดํ ดํ ดํ ซ	ดํ ดํ ดํ ล	ดํ ดํ ดํ ซ	ดํ ดํ ดํ ฟ	ล ดํ ล ฟ	(- - - -)	ล ฟ ล ดํ	(- - - -)
ดฺ ซ ล ดํ	ดฺ ดํ ล ซ	ดฺ ล ซ ฟ	ดฺ ฟ ซ ล	ดฺ ดํ ล ซ	ดฺ ล ซ ฟ	ดฺ ฟ ซ ล	ดฺ ดํ ล ซ
ดํ ซ ล ดํ	ซ ดํ ล ซ	ฟ ล ซ ฟ	ล ฟ ซ ล	ซ ดํ ล ซ	ฟ ล ซ ฟ	ล ฟ ซ ล	ซ ดํ ล ซ

กระจับปี่เล็ก

ช่วงที่ 1

- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	- ร ฟ ซ	(- - - -)	- ซ ล ดํ	(- - - -)
- - - ดํ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ซ	- ล ซ ฟ	(- - - -)	- ร ฟ ซ	(- - - -)
- ฟ - ซ	- ล - ฟ	- ซ - ล	- ดํ - ซ	- ฟ - ซ	- ล - ฟ	- ซ - ล	- ดํ - ซ
ด ร ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	(ล ฟ ซ ล	ซ ดํ ล ซ)	ด ร ฟ ซ	(ฟ ล ซฟ)	ล ฟ ซ ล	(ซ ดํ ล ซ)

ช่วงที่ 2

- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- ล ซ ฟ	(- - - -)	- ร ม ฟ	(- - - -)
- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	ม ฟ ซ ล	(- - - -)	ฟ ซ ล ดํ	(- - - -)
- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	- ดํ - ฟ	(- - - -)	- ดํ - ฟ	(- - - -)
- - - ดํ	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- ซ - ล	(- - - -)	- ฟ - ดํ	(- - - -)

ช่วงที่ 3

- - - ดํ	- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ	- ล - ฟ	(- - - -)	- ซ - ฟ	(- - - -)
- ด - ซ	- ดํ - ล	- ด - ซ	- ดํ - ฟ	- ล - ฟ	(- - - -)	- ล – ดํ	(- - - -)
- ล - ดํ	- ล - ซ	- ล - ฟ	- ซ - ล	- ล - ซ	- ล - ฟ	- ซ - ล	- ล - ซ
ดํ ซ ล ดํ	ซ ดํ ล ซ	ฟ ล ซ ฟ	ล ฟ ซ ล	ซ ดํ ล ซ	ฟ ล ซ ฟ	ล ฟ ซ ล	ซ ดํ ล ซ

ท่อนที่ 7 เพลงสัมมาสติ

รายละเอียดการนำเสนอ	
ภาพนิ่ง	ชื่อเพลงและบทประพันธ์คำร้อง “เพลงสัมมาสติ”
เครื่องดนตรี	วงพิณหมู่
จังหวะ	กลองแขก หน้าทับสองไม้
ฉันท์	-
ทำนอง	กระจับปี่ใหญ่

- - - -	- - - ซ	- - - ล	- ซ -ฟ	- - -ฟ	- - - ล	- - - ดํ	- ล - ซ
- - - ร	- - - ซ$^{+}$	- - - ล	- ฟ - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ฟ
- - - ร	- - - ฟ	- - - -	- ฟ - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- ล - ซ
- - - -	- - - ซ$^{+}$	- - - ล	- ฟ - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - ฟ	- ซ - ฟ
- - - -	- - - ฟ	- - - -	- ซ - ล	- - - -	- - - ฟ	- - - ร	- ฟ - ซ
- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- ฟ - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ

- - - -	- - - ด	- - - ฟ	- ซ - ล	- - - -	- - - ด	- - - ร	- ฟ - ซ
- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ
- - - -	- - - ล	- - - -	- ซ – ฟ	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ	- ล - ดํ
- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ
- - - -	- - - ฟ	- - - -	- ร - ฟ	- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- ฟ - ซ
- - - ร	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ฟ

กระจับปี่กลาง

- - - -	- - - ซ	- - - ล	ดํ ล ซ ฟ	- - - ฟฟฟ	ด ฟ ซ ล	ซ ล ดํ รํ	รํ ดํ ล ซ
- ฟ - ร	ด ร ฟ ซ$^{+}$	- ดํ - ล	ซ ล ฟ ซ	- - ฟ ซ	- - ล ซ	- - ร ฟ	- - ซ ฟ
- - - ร	- - - ฟ	- - - -	ด ฟ ซ ล	- ซ - ล	ดํ ท ล ซ	- ซ - ฟ	รํ ดํ ล ซ
- - - ร	ด ร ฟ ซ$^{+}$	ดํ รํ ดํ ล	ซ ล ฟ ซ	- - ฟ ซ	- - ล ซ	- - ร ฟ	- - ซ ฟ
- - - ด	- - - ฟ	- - - -	ม ฟ ซ ล	- - - ด	- - - ฟ	- - - -	ร ม ฟ ซ
- - - ร	- ฟ - ซ	- ดํ - ล	ซ ฟ - ซ	- - ฟ ซ	- - ล ซ	- - ร ฟ	- - ซ ฟ
- - - -	- - - ด	- - - ฟ	ซ ล ซ ล	- - - -	- - - ด	- - - ร	ฟ ซ ฟ ซ
- - - ร	- ฟ - ซ	- ดํ - ล	ซ ฟ - ซ	- - ฟ ซ	- - ล ซ	- - ร ฟ	- - ซ ฟ
ดํ ดํ ดํ ดํ	- ล - ล	ซ ซ ซ ซ	ดํ ล ซ ฟ	- - - ร	ฟ ด ร ฟ	ด ร ฟ ซ	ฟ ซ ล ดํ
- - - ร	- ฟ - ซ	- ดํ - ล	ซ ฟ - ซ	- - ฟ ซ	- - ล ซ	- - ร ฟ	- - ซ ฟ
- - - -	- ฟ ฟ ฟ	- - - -	ซ ฟ ร ฟ	- - - -	- ซ ซ ซ	- - - -	ล ซ ฟ ซ
- - - ร	- ฟ - ซ	- ดํ - ล	ซ ฟ - ซ	- - ฟ ซ	- - ล ซ	- - ร ฟ	- - ซ ฟ

กระจับปี่เล็ก

- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - ซ ฟ	- - - ฟ	- - ซ ล	- รํ - ดํ	- ล - ซ
- - - ร	- ฟ - ซ	- ดํ - ล	ซ ฟ - ซ	- - ฟ ซ	- - ล ซ	- - ร ฟ	- - ซ ฟ
- - - ร	- - - ฟ	- - - -	- ฟ ซ ล	- - - ล	- ล - ซ	- - - ฟ	- ล - ซ
- - - ร	- ฟ - ซ	- ดํ - ล	ซ ฟ - ซ	- - ฟ ซ	- - ล ซ	- - ร ฟ	- - ซ ฟ
- - - ด	- - - ฟ	- - - -	- ซ - ล	- - - ด	- - - ฟ	- - - -	- ฟ - ซ
- - - ร	- ฟ - ซ	- ดํ - ล	ซ ฟ - ซ	- - ฟ ซ	- - ล ซ	- - ร ฟ	- - ซ ฟ
- - - -	- - - ด	- - - ฟ	- ล ซ ล	- - - -	- - - ด	- - - ร	- ซ ฟ ซ
- - - ร	- ฟ - ซ	- ดํ - ล	ซ ฟ - ซ	- - ฟ ซ	- - ล ซ	- - ร ฟ	- - ซ ฟ
- - - ดํ	- - - ล	- - - -	- ซ - ฟ	- - - ร	- ด - ฟ	- - - ซ	- ล - ดํ
- - - ร	- ฟ - ซ	- ดํ - ล	ซ ฟ - ซ	- - ฟ ซ	- - ล ซ	- - ร ฟ	- - ซ ฟ
- - - -	- ฟ - ฟ	- - - -	- ร - ฟ	- - - -	- ซ - ซ	- - - -	- ฟ - ซ
- - - ร	- ฟ - ซ	- ดํ - ล	ซ ฟ - ซ	- - ฟ ซ	- - ล ซ	- - ร ฟ	- - ซ ฟ

ท่อนที่ 8 เพลงสัมมาสมาธิ

รายละเอียดการนำเสนอ	
ภาพนิ่ง	ชื่อเพลงและบทประพันธ์คำร้อง “เพลงสัมมาสมาธิ”
เครื่องดนตรี	วงพิณหมู่
จังหวะ	กลองแขก หน้าทับสองไม้
ฉันท์	-
ทำนอง	กระจับปี่ใหญ่

ช่วงที่ 1

- - - -	- - - ฟ	- - - -	- ล - ฟ	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- ล - ซ
- - - -	- - - ฟ	- - - ล	- ฟ - ซ	- - - ดํ	- - - ฟ	- - - ล	- - - ดํ
- - - -	- - - ฟ	- - - ล	- ซ - ฟ	- - - -	- - - ซ	- - - ร	- ฟ - ซ
- - - -	- ซ - ล	- - - -	- ซ - ล	- - - -	- ฟ - ซ	- - - -	- ฟ - ซ

ช่วงที่ 2

- - - -	- - - ล	- - - ฟ	- ซ - ล	- - - -	- - - ล	- - - ดํ	- ล - ซ
- - - -	- - - ล	- ด – ร	- ฟ - ซ	- - - -	- - - ล	- ฟ – ซ	- ล - ดํ
- - - -	- - - ซ	- - - ดํ	- ล – ซ	- - - -	- - - ซ	- - - ดํ	- ล - ซ
- - - -	- - - ล	- - - -	- ซ - ล	- - - -	- - - ล	- - - -	- ดํ - ซ

ช่วงที่ 3

- - - -	- - - ซ	(- - - ล	- ฟ - ซ)	- - - -	- - - ซ	(- - - ล	- ฟ - ล)
- - - -	- - - -	- - – (ฟ	- ซ – ล)	- - - -	- - - -	- - – (ฟ	- ซ – ดํ)
- - - -	- ซ – ฟ	- - - -	- ซ - ล	- - - -	- ซ - ฟ	- - - -	- ซ - ล
- - - -	- - – ฟ	- - - -	- - – ฟ	- - - -	- - – ซ	- - - -	- - – ซ

ช่วงที่ 4

- - - -	- ดํ - ฟ	- - - -	(- ซ - ฟ)	- - - -	- - - -	- - - -	(- ล - ฟ)
- - - -	- - - -	(- - - ซ	- ล – ฟ)	- - - -	- - - -	(- - - ซ	- ล – ดํ)
- - - -	- - - -	(- - - ฟ	- ซ – ล)	- - - -	- - - -	(- - - ร	- ฟ – ซ)
- - - -	- - - ซ	- - - ฟ	- ฟ - ฟ	- - - -	- - - ล	- - - ซ	- ซ - ซ

กระจับปี่กลาง

ช่วงที่ 1

- - - -	- ด - ฟ	- - - ซ	- ล - ฟ	- - - -	- ด - ฟ	- - - ซ	- ล - ซ
- - - ดํ	- - - ฟ	- ซ - ล	ซ ฟ - ซ	- - - ดํ	- - - ฟ	- ซ - ล	ซ ฟ - ดํ
- ซ - ล	ดํ ล ซ ฟ	- ฟ - ล	ดํ ล ซ ฟ	- ซ - ร	ด ร ฟ ซ	- ซ - ร	ด ร ฟ ซ
- ซ - ฟ	ด ฟ ซ ล	- ซ - ฟ	ด ฟ ซ ล	- ซ - ร	ด ร ฟ ซ	- ซ - ร	ด ร ฟ ซ

กระจับปี่กลาง

ช่วงที่ 2

- - - -	- ดํ - ล	ดํ ล ซ ฟ	ด ฟ ซ ล	- - - -	- ดํ - ล	ดํ ล ซ ฟ	ด ดํ ล ซ
- - - ดํ	- - - ล	ดํ ล ซ ฟ	ด ดํ ล ซ	- ด - ดํ	- - - ล	- ซ ฟ ซ	ดฺ ซ ล ดํ
- ด - (ด)	- ซ - (ซ)	- ด - (ดํ)	- ล - ซ	- ด - (ด)	- ซ - (ซ)	- ด - (ดํ)	- ล - ซ
- - - -	- ดํ - ล	- - - -	ด ฟ ซ ล	- - - -	- ดํ - ล	- - - -	ด ดํ ล ซ

ช่วงที่ 3

- - - -	- ด - ซ	(- - - ล	- ฟ - ซ)	- - - -	- ด - ซ	(- - - ล	- ฟ - ล)
- - - ดํ	- - - ซ	- ด – (ฟ	- ซ – ล)	- - - ดํ	- - - ซ	- ด – (ฟ	- ซ – ดํ)
- - - ล	ดํ ล ซ ฟ	- ฟ ด ฟ	- ซ - ล	- ลล ล ลล	ดํ ล ซ ฟ	- ด - ฟ	- ซ - ล
- - - ล	ดํ ล ซ ฟ	- ฟ - ล	ดํ ล ซ ฟ	- - - ดํ	รํ ดํ ล ซ	- ด - ดํ	รํ ดํ ล ซ

ช่วงที่ 4

- - - -	- ดํ - ฟ	- - - -	(- ล ซ ฟ)	- - - -	- ดํ - ฟ	- - - -	(- ล ซ ฟ)
- - - ดํ	- - - ฟ	(- ด - ซ	- ล – ฟ)	- - - ดํ	- - - ฟ	(- ด - ซ	- ล – ดํ)
- - - ดํ	- - - ซ	(- - - ฟ	- ซ – ล)	- - - ดํ	- - - ซ	(- - - ร	- ฟ – ซ)
- - - -	- ดํ - ซ	- - - ฟ	- ฟ ฟ ฟ	- - - -	- ดํ - ล	- - - ซ	- ซ ซ ซ

กระจับปี่เล็ก

ช่วงที่ 1

- - - -	- ด - ฟ	- - - ซ	- ล - ฟ	- - - -	- ด - ฟ	- - - ซ	- ล - ซ
- - - ดํ	- - - ฟ	- ซ - ล	- ฟ - ซ	- - - ดํ	- - - ฟ	- ซ - ล	- ฟ - ดํ
- - - ล	- ซ - ฟ	- - - ล	- ซ - ฟ	- - - ร	- ฟ - ซ	- - - ร	- ฟ - ซ
- - - ฟ	- ซ - ล	- - - ฟ	- ซ - ล	- - - ร	- ฟ - ซ	- - - ร	- ฟ - ซ

ช่วงที่ 2

- - - -	- ดํ - ล	- - - -	- ฟ ซ ล	- - - -	- ดํ - ล	- - - -	- ดํ ล ซ
- - - ดํ	- - - ล	- ด - ฟ	- ล - ซ	- - - ดํ	- - - ล	- ฟ - ซ	- ล - ดํ
- - - ด	- - - ซ	- - - ดํ	- ล - ซ	- - - ด	- - - ซ	- - - ดํ	- ล - ซ
- - - -	- ดํ - ล	- - - -	- ฟ ซ ล	- - - -	- ดํ - ล	- - - -	- ดํ ล ซ

ช่วงที่ 3

- - - -	- ด - ซ	(- - - ล	- ฟ – ซ)	- - - -	- ด - ซ	(- - - ล	- ฟ – ล)
- - - ดํ	- - - ซ	- ด – (ฟ	- ซ – ล)	- - - ดํ	- - - ซ	- ด – (ฟ	- ซ – ดํ)
- - - ล	- ซ - ฟ	- - - ฟ	- ซ - ล	- - - ล	- ซ - ฟ	- - - ฟ	- ซ - ล
- - - ล	- - - ฟ	- - - ล	- - - ฟ	- - - ดํ	- - - ซ	- - - ดํ	- - - ซ

ช่วงที่ 4

- - - -	- ดํ - ฟ	- - - -	(- ล ซ ฟ)	- - - -	- ดํ - ฟ	- - - ล	(- ล ซ ฟ)
- - - ดํ	- - - ฟ	(- ด - ซ	- ล – ฟ)	- - - ดํ	- - - ฟ	(- ด - ซ	- ล – ดํ)
- - - ดํ	- - - ซ	(- - - ฟ	- ซ - ล	- - - ดํ	- - - ซ	(- - - ร	- ฟ – ซ)
- - - -	- ดํ - ซ	- - - ฟ	- ฟ - ฟ	- - - -	- ดํ - ล	- - - ซ	- ซ - ซ

ตอนที่ 3 เพลงอินทร์พิณจำแลง เพื่อสื่อถึงเหตุการณ์ตามพุทธประวัติตอนพระอินทร์บรรเลงพิณเพื่อถวายเป็นข้ออุปมาความตึง หย่อน พอดี โดยผู้วิจัยได้กำหนดทำนองแบ่งออกเป็น 3 ทาง สำหรับการบรรเลงกระจับปี่หมู่หรือพิณหมู่ การบรรเลงแบ่งออกเป็น 2 เที่ยว ทำนองเที่ยวที่ 1 เริ่มด้วยการบรรเลงเครื่องที่ 1 คือ กระจับปี่ใหญ่เพื่อสื่อถึงความหย่อน เครื่องที่ 2 คือ กระจับปี่เล็กเพื่อสื่อถึงความตึง และเครื่องที่ 3 คือ กระจับปี่กลางเพื่อสื่อถึงความพอดี จากนั้นการบรรเลงในเที่ยวที่ 2 ให้กระจับปี่ทุกขนาดบรรเลงพร้อมกันตามทางของตนเอง เพื่อให้เห็นความแตกต่างของทางทั้ง 3 ลักษณะดังรายละเอียดต่อไปนี้

เพลงอินทร์พิณจำแลง

รายละเอียดการนำเสนอ	
ภาพนิ่ง	ภาพพระอินทร์ดีดพิณสามสายถวายแด่องค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า
เครื่องดนตรี	วงพิณหมู่ (กระจับปี่ใหญ่ กระจับปี่กลาง กระจับปี่เล็ก)
จังหวะ	กลองแขก ปรบไก่อัตราจังหวะสองชั้น
ฉันท์	-
ทำนอง	

กระจับปี่ใหญ่

- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ดํ
- - - -	- - - มํ	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ
- - - -	- - - ด	- - - -	- ร - ม	- - - ซ	- - - ม	- - - ร	- - -ด
- - - -	- - - ล	- ซ- ล	- ดํ - รํ	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ดํ
- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - ล	- - - -	- - – ซ
- - -ซ	- - - ม	- - - ร	- ม - ซ	- - - ซ	- - - ด	- - - ร	- - – ม
- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - – ซ
- - - -	- - - ด	- - - -	- ร – ม	- - - ซ	- - - ม	- - - ร	- - - ด

กระจับปี่เล็ก

- - - มํ	- รํ - ซ	- ม - ล	- - - ซํซ	- ซ - ดํ	รํมํ - ซ	- ม - ล	ซ ล - ดํ
- - - ซํซํ	- ซํ - มํ	ดํรํมํซํ	- มํรํมํ,ซํมํรํดํ	-รํมํรํ,ดํล-มํ	ซํมํรํดํ, -ฟํมํฟํ	ซํฟํมํรํ,มํรํดํล	ซลดํล,ซม-ซ
ดํมํ -ซํซํซํ	ซํซ - ดํดํดํ	ดํซ - รํรํรํ	รํซ - มํมํมํ	มํซลซํ	-ซํลซํ ลมํ	ซํรํมํซ	-ซลซ- ซลดํ
-มมม ซล	-ซ-รํ, มํรํดํล	-มํซํมํ,- มํรํดํ	รํดํทดํ, รํมํ-รํ	-ลํซํฟํ,ซํฟํมํรํ	ดํรํมํรํ, ดํทลซ	-ซซม,มลลซ	ซดํดํล,ลรํรํดํ
ซดํทดํ	ซมํรํมํ	รํซํรํมํ	ดํรํทดํ	ทลซร	มฟซล	ซรมฟ	ซฟลซ
- ดํรํดํ รํซ	- ซลซ ลด	- ดรด - รมร	- มซม-ซลซ	-มซม - ซลซ	- รํดํล, ดํรํ- มํ	ซํมํรํดํ, รํมํซํรํ	-ซํมํรํ, มํซํรํมํ
-ดํรํมํ,รํมํซํรํ	มํรํดํรํ,ดํทรํดํ	- มํรํดํ,รํดํทดํ	ทลซล,ซฟลซ	-รํรํรํ ทมํ	ท ทรํท ล	ทมซร	มซ - ซซซ
มมม -ซซซ -	ดดด -ดํดํดํ -	- ซลท,ลซลดํ	ทลทรํ,ดํทดํมํ	- ซํ - มํ	- - -มํรํดํ	- ซ - ดํ	- - - ดํดํดํ

กระจับปี่กลาง

---ม	---ซ	---ล	---ดํซ	---ม	---ลซ	-ดํ-ล	ซฺซลดํ
---ด	-ร-มํ	--รม	ซมรด	---ซ	---ดํล	-ซ-ล	ซม–ซ
-ซ-ซ	---ด	--มร	ดร–ม	ดรมซ	ดฺลซม	ดรมร	ซมรด
ซลดํรํ	ดฺรํดํล	ซฺซฺซฺล	ซลดํรํ	-ม-ม	ซฺลดซ	รมซล	ซฺซลดํ
---ด	-ร-ม	--รม	ซมรด	---ซ	---ดํล	ซลดํล	ซม–ซ
---ซซซ	ดฺลซม	ซมซร	ดรมซ	-ซ-ซ	---ด	--มร	ดร–ม
---ล	-ลลล	ดฺรํดํล	ดฺดํลซ	---ซ+	ดฺลซม	-ซ–ร	ดรมซ
----	-ซซซด	--มร	ดร–ม	-ซ-ซ	-ลซม	-รรรมร	ซฺมรด

ส่วนที่ 3 สังฆคุณ (เพลงไตรสรณา)

การบรรเลงในส่วนที่สามเพลงไตรสรณาเป็นเพลงที่สื่อถึงการน้อมระลึกถึงพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ แบ่งทำนองออกเป็น 3 ช่วงคือ ช่วงที่ 1 เป็นทำนองที่สร้างสรรค์ด้วยเสียงหลักของทำนองสรภัญญะ ด้วยการสวดสรภัญญะนี้ถือเป็นแบบแผนที่ปฏิบัติสืบเนื่องกันมาแต่โบราณตั้งแต่พุทธศักราชที่ 1 อันมีวัตถุประสงค์เพื่อให้พระสงฆ์ท่องจำพระวินัยทั้งในด้านความหมาย (อัตถะ) และลายลักษณ์ (พยัญชนะ) (อุดม อรุณรัตน์, ม.ป.ป.: 20) โดยให้ฆ้องวงเป็นผู้บรรเลงเริ่มต้นในลักษณะการกรอเสียงยาวจำนวน 3 รอบ ในลักษณะเดียวกับการตีระฆัง 3 ครั้ง และต่อด้วยทำนองสรภัญญะสำหรับกระจับปี่หมู่บรรเลงพร้อมกันจำนวน 1 รอบ จากนั้นทำนองในช่วงที่ 2 เป็นทำนองที่สร้างสรรค์ขึ้นจากเสียงและความสั้นยาวของบทประพันธ์คำร้องในเพลงไตรสรณา โดยบทขับร้องนั้นเป็นฉันลักษณ์สัทราฉันท์ 21 บรรเลงด้วยวงมโหรีเครื่องใหญ่สลับกับการบรรเลงคลอร้องด้วยวงพิณหมู่ (กระจับปี่หมู่) และซอสามสายในทำนองเที่ยวที่ 2 ส่วนทำนองในช่วงที่ 3 เป็นทำนองเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นจากทำนองที่ได้จากบทไตรสรณคมณ์ และบรรเลงเคล้ากับการขับร้องในคำสวดบาลีบทไตรสรณคมณ์บทต้น เพื่อสื่อถึงความสว่าง สงบ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

เพลงไตรสรณา ช่วงที่ 1

รายละเอียดการนำเสนอ	
ภาพนิ่ง	ชื่อเพลงสังฆคุณ (เพลงไตรสรณา)
เครื่องดนตรี	ฆ้องวงใหญ่ กระจับปี่หมู่
จังหวะ	ระฆัง

<table>
<tr><td>ฉันท์</td><td>สรภัญญะ</td></tr>
<tr><td>ทำนอง</td><td>ฆ้องวงบรรเลง 3 รอบ
<table>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - ท</td><td>- - - -</td><td>- - - ล</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td></tr>
</table>
กระจับปี่หมู่บรรเลง 1 รอบ
<table>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- - - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - ท</td><td>- - - ท</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ล</td><td>- - - ล</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- - - ซ</td></tr>
</table>
</td></tr>
</table>

เพลงไตรสรณา ช่วงที่ 2

<table>
<tr><td colspan="2">รายละเอียดการนำเสนอ</td></tr>
<tr><td>ภาพนิ่ง</td><td>บทประพันธ์คำร้องเพลงไตรสรณา</td></tr>
<tr><td>เครื่องดนตรี</td><td>วงมโหรีเครื่องใหญ่ ซอสามสาย กระจับปี่หมู่ ระนาดทุ้มเหล็ก</td></tr>
<tr><td>จังหวะ</td><td>ตะโพน</td></tr>
<tr><td>ฉันท์</td><td>สัทธราฉันท์ 21</td></tr>
<tr><td>ทำนอง</td><td>รอบที่ 1 บรรเลงวงมโหรีเครื่องใหญ่
<table>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ท</td><td>- - - -</td><td>- - - ล</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- ล - ท</td><td>- รํ - ท</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - ท</td><td>- - - -</td><td>- - - ล</td><td>- รํ - ท</td><td>- ล - ซ</td></tr>
<tr><td>- - - ท</td><td>- ท - -</td><td>- ซ - ท</td><td>- ล - ซ</td><td>- - - รํ</td><td>- รํ - -</td><td>- ซํ - มํ</td><td>- รํ - ท</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - -</td><td>- - - ดํ</td><td>- - - ซ</td><td>- - - ดํ</td><td>- ซ - -</td><td>- ร - ม</td><td>- ฟ - ซ</td></tr>
<tr><td>- - - ร</td><td>- - - ซ</td><td>- - - ร</td><td>- - - ท</td><td>- - - มํ</td><td>- - - รํ</td><td>- - - ร</td><td>- - - ล</td></tr>
<tr><td>- - - ร</td><td>- - - ซ</td><td>- - - ล</td><td>- - - ท</td><td>- ซ - -</td><td>- ท - รํ</td><td>- - - ท</td><td>- - - ล</td></tr>
</table>
รอบที่ 2 ซอสามสาย กระจับปี่หมู่ ระนาดทุ้มเหล็กคลอร้อง
<table>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - -</td><td>- - - พุทธ</td><td>- - - องค์</td><td>- - - ทรง</td><td>- - - ตรัส</td><td>- - - วิ</td><td>- ถี - ทาง</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - -</td><td>- - - ท</td><td>- - - ล</td><td>- - - ล</td><td>- - - ซ</td><td>- - - ท</td><td>- รํ - ท</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - -</td><td>- - - อ</td><td>- ริ - ยะ</td><td>- - - -</td><td>- - พละ</td><td>- - - -</td><td>- - สว่าง</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- ท - ท</td><td>- - - -</td><td>- - ล ท</td><td>- - - -</td><td>- - ล ซ</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - -</td><td>- - พุทธะ</td><td>-ธรรม- สร้าง</td><td>- - - -</td><td>- - - -</td><td>- - - ลุ</td><td>- สัม- มา</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - -</td><td>- - ท ท</td><td>- ล - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - -</td><td>- - - รํ</td><td>- รํ - ท</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - -</td><td>- - - น้อม</td><td>-หนุน- นำ</td><td>- - - -</td><td>- - - ไตร</td><td>- - - ส</td><td>- รา - ณา</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - -</td><td>- - - ดํ</td><td>- ดํ - ซ</td><td>- - - -</td><td>- - - ซ</td><td>- - - ฟ</td><td>- ซ - ซ</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - -</td><td>- - ปุถุ</td><td>- - ชน</td><td>- - - -</td><td>- - สุขะ</td><td>- - - -</td><td>- - ทิวา</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - -</td><td>- - ซ ท</td><td>- - ล ท</td><td>- - - -</td><td>- - ซ ซ</td><td>- - - -</td><td>- - ท ล</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - -</td><td>- - - ศีล</td><td>- สมาธิ</td><td>- - - -</td><td>- -ปัญญา</td><td>- - พิพัฒน์</td><td>- - -เทอญ</td></tr>
<tr><td>- - - -</td><td>- - - -</td><td>- - - ท</td><td>- ซ ล ท</td><td>- - - -</td><td>- ล - ล</td><td>- - ท ท</td><td>- - - ล</td></tr>
</table>
</td></tr>
</table>

เพลงไตรสรณา ช่วงที่ 3

<table>
<tr><th colspan="2">รายละเอียดการนำเสนอ</th></tr>
<tr><td>ภาพนิ่ง</td><td>ภาพพระพุทธรูปและบทสวดบาลีไตรสรณคมน์</td></tr>
<tr><td>เครื่องดนตรี</td><td>วงมโหรีเครื่องใหญ่ กระจับปี่หมู่</td></tr>
<tr><td>จังหวะ</td><td>ตะโพน</td></tr>
<tr><td>ฉันท์</td><td>บทสวดบาลีไตรสรณคมน์</td></tr>
<tr><td>ทำนอง</td><td>
<table>
<tr><td>- - - ซฺ</td><td>- - - ด</td><td>- ร - ม</td><td>- ร - ด</td><td>- - - ซฺ</td><td>- - - ด</td><td>- ร - ด</td><td>- ร - ม</td></tr>
<tr><td>- - - พุท</td><td>- - - ธัง</td><td>- ร - ม</td><td>- ร - ด</td><td>- - - สะ</td><td>- ระ - ณัง</td><td>- คัจ - ฉา</td><td>- - - มิ</td></tr>
</table>
<table>
<tr><td>- - - ซ</td><td>- - - ล</td><td>- ดํ - รํ</td><td>- ดํ - ล</td><td>- - - ซ</td><td>- - - ล</td><td>- ดํ - ล</td><td>- ซ - ม</td></tr>
<tr><td>- - - ธรรม</td><td>- - - มัง</td><td>- ร - ม</td><td>- ร - ด</td><td>- - - สะ</td><td>- ระ - ณัง</td><td>- คัจ - ฉา</td><td>- - - มิ</td></tr>
</table>
<table>
<tr><td>- - - ซฺ</td><td>- - - ซ</td><td>- ม - ซ</td><td>- ล - ซ</td><td>- - - ซฺ</td><td>- - - ซ</td><td>- ม - ซ</td><td>- ล - ดํ</td></tr>
<tr><td>- - - สัง</td><td>- - - ฆัง</td><td>- ร - ม</td><td>- ร - ด</td><td>- - - สะ</td><td>- ระ - ณัง</td><td>- คัจ - ฉา</td><td>- - - มิ</td></tr>
</table>
</td></tr>
</table>

บทที่ 5
บทสรุปและข้อเสนอแนะ

5.1 บทสรุป

การสร้างสรรค์เพลงตับ “พิณทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา” ในครั้งนี้มีแนวคิดจากคำสอนทางสายกลาง ผนวกกับทัศนคติเรื่องนิมิตพระอินทร์ดีดพิณสามสายขณะบำเพ็ญทุกรกิริยา จนนำไปสู่กระบวนการตีความจากข้อมูลเอกสารและการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทั้งในด้านศาสนา ปรัชญาและดนตรี จนได้ข้อสรุปแบ่งออกเป็น 3 ส่วนคือ ข้อมูลเชิงปรัชญา ข้อมูลเชิงศาสนาและข้อมูลเชิงดนตรีที่สามารถอธิบายเชื่อมโยงปรากฏการณ์ทางสายกลางได้เป็นอย่างดี

โดยข้อมูลดนตรีพิณที่ผู้วิจัยค้นคว้าจากวรรณกรรมพุทธศาสนา จากหลักฐานและเอกสารโบราณแห่งยุคกำเนิดพุทธศาสนาในอินเดีย เชื่อมโยงกับการปรากฏวิวัฒนาการดนตรีพิณในประเทศสยามนั้น พบว่ายุคกำเนิดพุทธศาสนาปรากฏชื่อเครื่องดนตรีพิณ “กระจับปี่” เป็นเครื่องดนตรีพิณประเภทลิวท์ (lute) คอสั้นและมีสายจำนวน 3 - 5 สาย และด้วยการแพร่กระจายอิทธิพลทางศาสนาจากเอเชียใต้สู่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้นั้น เครื่องดนตรีพิณ “กระจับปี่” จึงปรากฏในหลายพื้นที่และมีความแตกต่างกันออกไป ทั้งในด้านการใช้งานและรูปร่างลักษณะ แต่สิ่งที่ยังแสดงถึงร่องรอยเดียวกันคือ รากศัพท์ของคำที่ใช้ในวัฒนธรรมการเรียกชื่อเครื่องดนตรี ดังนั้น การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ในครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงกำหนดใช้กระจับปี่ที่ปรากฏอยู่ในวัฒนธรรมของไทย เพื่อเป็นเครื่องดนตรีหลักในการอธิบายและสื่อเรื่องราวพิณที่ถูกกล่าวถึงในพระไตรปิฎก ถึงแม้ว่ากระจับปี่ของไทยเองจะเป็นพิณที่มีคอยาว อันเป็นลักษณะที่ปรากฏในยุคกลางของอินเดียก็ตาม แต่ด้วยเครื่องดนตรีดังกล่าวมักใช้ในราชสำนักและแสดงถึงสถานะของบุคคลชั้นสูง รวมทั้งยังถูกนำไปประกอบพิธีกรรมสำคัญแห่งราชสำนัก ผู้วิจัยจึงเลือกใช้กระจับปี่เป็นเครื่องดนตรีหลักของการนำเสนอผลงานในครั้งนี้

ด้านการประพันธ์ ผู้วิจัยมีกระบวนการประพันธ์เพลงตามหลักการประพันธ์เพลงไทยประเภทเพลงตับที่สื่อถึงเรื่องราวพิณทางสายกลางเป็นหลัก โดยมีทำนองต้นรากส่วนหนึ่งมาจากบทสวดบาลี เช่น บทนอบน้อมนมัสการพระพุทธเจ้า บทธัมมจักกัปปวัตนสูตร บทสรรเสริญพระพุทธคุณ ทำนองสรภัญญะ บทไตรสรณคมน์ และมีทำนองต้นรากอีกส่วนมาจากฉันท์ในคัมภีร์วุตโตทัยจำนวน 11 ฉันท์ เช่น สัททุลวิกกีฬิตฉันท์ 19 อินทรวงศฉันท์ 12 มโนสัมมฉันท์ 10 สาลินีฉันท์ 11 อุปัฏฐิตาฉันท์

11 วาณินีฉันท์ 16 วิชชุมาลาฉันท์ 8 จิตรปทาฉันท์ 8 ประภัททกฉันท์ 15 กมลฉันท์ 12 และสัทธราฉันท์ 21 อันเป็นฉันทลัษณ์ที่มีความหมายสอดคล้องกับเรื่องราวและแนวคิดหลักของการสร้างสรรค์ โดยการสร้างสรรค์ดนตรีใหม่ในครั้งนี้ใช้กลวิธีการขับร้องเนื้อเต็มและลักษณะทำนองบังคับทาง

นอกจากทำนองต้นรากที่มาจากบทสวดบาลีและฉันท์แล้ว การสร้างสรรค์ทำนองบางส่วนได้สอดแทรกแนวคิดเรื่องเสียงโดรน (drone) เพื่อต้องการสื่อถึงลักษณะดนตรีที่ปรากฏในยุคพุทธศาสนา ผู้วิจัยจึงสร้างสรรค์ทำนองในลักษณะการประสานเสียงแบบแนวนอน ด้วยวิธีการแบ่งผู้บรรเลงออกเป็น 3 กลุ่ม เพื่อบรรเลง 3 ทำนองที่แตกต่างกัน ในลักษณะที่ยังคงเสียงลูกตกเดียวกัน ถึงแม้ว่าการใช้แนวคิดเสียงโดรนในเพลงไทยดังกล่าว ยังมีข้อจำกัดในการนำเสนอ อาจด้วยลักษณะของทำนองเพลง ซึ่งเป็นในลักษณะเพลงไทยและรูปแบบการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไทยก็ตาม อันเป็นวัฒนธรรมดนตรีที่มีความเฉพาะแตกต่างกันกับวัฒนธรรมดนตรีอินเดีย แต่รูปแบบการนำเสนอและการบรรเลงดังกล่าวก็ยังสามารถสื่ออรรถรสได้ใกล้เคียงกับแนวคิดเสียงโดรนมากที่สุด

โดยผลงานการสร้างสรรค์นี้ถือเป็นผลงานประพันธ์เพลงไทยชิ้นแรกที่เป็นลักษณะการสาธยายธรรมะเรื่องทางสายกลาง อันเป็นหัวใจสำคัญของการปฏิบัติไปสู่ความพ้นทุกข์ ดังนั้น ผลงานการประพันธ์นี้จึงมีแนวคิด กระบวนการและลักษณะทำนองที่เป็นเอกภาพ (unity) ด้วยการใช้ศิลปะดนตรีในการช่วยส่งเสริมมิติธรรมะให้เกิดพลังธรรมะแก่ผู้รับฟัง อันจะสามารถสะท้อนถึงความสงบและความหมายแห่งหลักธรรม ดังเช่นพุทธวิธีการสอนแห่งองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าในการอุปมาอุปไมยเรื่องพิณ เพื่อให้เกิดความเข้าใจในหลักธรรมต่าง ๆ ได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

5.2 ข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่องราวดนตรีพิณตามแนวคิดแห่งพุทธศาสนานี้เป็นการเปิดมุมมองและพรมแดนที่เชื่อมโยงระหว่างศิลปะดนตรีกับพุทธศาสนา อันจะนำไปสู่การพัฒนาองค์ความรู้ของทั้งสองส่วนให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น โดยเรื่องราวดนตรีที่ถูกกล่าวถึงในพระไตรปิฎกนั้นมีจำนวนมากและมีความน่าสนใจ ซึ่งเป็นส่วนที่สามารถสะท้อนเรื่องราวอารยธรรมแห่งศาสนา สังคม และวัฒนธรรมได้เป็นอย่างดี อีกทั้งข้อมูลวัฒนธรรมดนตรีพิณที่ปรากฏนั้น ถึงแม้จะสามารถแสดงถึงพื้นฐานวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงกันระหว่างเอเชียใต้และเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ก็ตาม แต่ทั้งนี้การอธิบายและการตีความในเชิงดนตรีดังกล่าวยังมีอย่างจำกัด จึงควรมีการต่อยอดการศึกษาในเรื่องราวดนตรีแห่งพุทธศาสนา

เช่น ดนตรีในคัมภีร์พระไตรปิฎก ดนตรีในคัมภีร์พระอรรถกถา เพื่อเป็นฐานข้อมูลและแนวทางที่นำไปสู่การวิจัยและการสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ไทยในลำดับต่อไป

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กรุณา เรืองอุไร กุศลาสัย. (2529). *พระพุทธเจ้าในทัศนะสามรัตนบุรุษของอินเดีย*. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิโกมลคีมทอง.

กรองแก้ว บูรณะกิจและคณะ. (2542). *พุทธบูชา*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: บริษัท ก. พลพิมพ์ จำกัด.

กัลย์สุดา เปี่ยมประจักษ์พงษ์. (2547). *สวดมนต์แปลทำวัตรเช้า-เย็น*. ม.ป.ท.

กิ่งแก้ว อัตถากรและธนรัชฎ์ ศิริสวัสดิ์. (2528). *"คติความเชื่อ" ใน เอกสารชุดวิชาภาษาไทย 8*. กรงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

กีรติ บุญเจือ. (2538). *จริยศาสตร์สำหรับผู้เริ่มเรียน*. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพาณิช.

แก้วธารา. (2557). *เทพรักษา เทวดาคุ้มครอง*. กรุงเทพมหานคร: ปราชญ์.

เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์. (2545). *การคิดเชิงสร้างสรรค์*. กรุงเทพมหานคร: บริษัท ซัคเซสมีเดีย.

เกื้อพันธุ์ นาคบุปผา. (2520). *พระอินทร์ในวรรณคดีสันสกฤต บาลีและวรรณคดีไทย*. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต แผนกวิชาภาษาตะวันออก บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กำชัย ทองหล่อ. (2555). *หลักภาษาไทย*. กรุงเทพมหานคร: รวมสาส์น.

คณะกรรมการวัดพระราม 9 กาญจนาภิเษก. (2550). *พระพุทธประวัติเฉลิมพระเกียรติ 80 พรรษา.* กรุงเทพมหานคร: อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์. (2544). *โครงการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม ดนตรี-นาฏศิลป์ล้านนา*. สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล. ม.ป.ท.

คณาจารย์ภาควิชาประวัติศาสตร์. (2543). *อารยธรรมโลก (World Civilization) HI103*. ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

คณาจารย์มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. (2551). *ปรัชญาเบื้องต้น (Introduction to Philosophy)*. กรุงเทพมหานคร: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

คมกริช การินทร์. คณบดีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. สัมภาษณ์. 25 ตุลาคม

2560.

คูณ โทขันธ์. (2545). *พุทธศาสนากับสังคมและวัฒนธรรมไทย.* กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. (2529). *รายงานวิจัยเรื่องดนตรีผู้ไทย*. ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

จีรพล เพชรสม. ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด. สัมภาษณ์. 8 กรกฎาคม 2559.

เจนจิรา เบญจพงศ์. (2555). *ดนตรีอุษาคเนย์*. โครงการค้นคว้ารวบรวมหลักฐานพัฒนาการดนตรีอุษาคเนย์ จัดแสดงใน Southeast Asia Music Museum โดยวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.

จอห์น แอดแดร์. (2555). *อัจฉริยะคิดสร้างสรรค์*. แปลจาก The art of creative thinking: how to be Innovative and develop great ideas. แปลโดย วรัชญ์ ครุจิต. นนทบุรี: ธิงค์ บียอนด์.

จำรูญ ยาสมุทร. (2555). *มหัศจรรย์แห่งมหาปรินิพพาน.* กรุงเทพมหานคร: หจก. เชียงใหม่ โรงพิมพ์แสงศิลป์.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2530). *สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย*. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

________. (2540). *บทความเรื่อง พิณในพระไตรปิฎก*. วรรณกรรมพุทธศาสนาในล้านนา. กรุงเทพมหานคร: โอเอส พริ้นติ้งเฮ้าส์.

________. (2542). *สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย ฉบับปรับปรุง*. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

________. (2544). *ดนตรีอินเดีย*. ขอนแก่น: มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

________. (2560). *การเปลี่ยนแปลงทางดนตรี*. โครงการตำราบัณฑิตศึกษาสาขาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

________. อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น. สัมภาษณ์. 21 เมษายน 2560.

ชัยวัฒน์ อัตพัฒน์. (2555). *ญาณวิทยา (ทฤษฎีความรู้)*. นครปฐม: สาละพิมพการ.

________. (2528). *ญาณวิทยา*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์. (2543). *ความคิดสร้างสรรค์*. กรุงเทพมหานคร: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

________. (2546). *ความคิดสร้างสรรค์*. กรุงเทพมหานคร: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์

มหาวิทยาลัย.

________. (2548). *การวิจัยทางศิลปะ*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชิ้น ศิลปบรรเลงและลิขิต จินดาวัฒน์. (2521). *ดนตรีไทยศึกษา*. กรุงเทพมหานคร: อักษรเจริญทัศน์.

ชุมนุมดนตรีไทย. (2512). *ชุมนุมดนตรีไทย สโมสรนักศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ปีการศึกษา 2511*. กรุงเทพมหานคร: กรุงสยามการพิมพ์.

โชติมา โชติกเสถียร. (2548). *ศักยภาพการผลิตของพื้นบ้านล้านนากรณีศึกษา พิณเปี๊ยะจังหวัดลำปาง*. การค้นคว้าแบบอิสระ วิทยานิพนธ์ปริญญาเศรษฐศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาเศรษฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ชำนิ จิตตรีประเสริฐ. (2543). *พัฒนาคุณภาพด้วยความคิดสร้างสรรค์*. นนทบุรี: สถาบันพัฒนาและรับรองคุณภาพโรงพยาบาล.

ฐิติรัตน์ เวทย์ศิริยานันท์และคณะ. (2558). *จากอินเดียสู่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้: การเดินทางของพระพิฆเนศ*. Journal of Mekong Societies Vol 11 No. 3 September-December 2015. pp. 127-151.

ณัฏฐพงษ์ เจริญทิพย์. (2541). *ความคิดสร้างสรรค์ทางวิทยาศาสตร์: ทัศนะแบบองค์รวม. เล่ม 1-2* . พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: สยามโอเวอร์ซีส์โปร.

ณัฐมา ขันติธรรมกุล. (2553). *การศึกษาความรักในพระพุทธศาสนา*. วิทยานิพนธ์ปริญญาพุทธศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาพระพุทธศาสนา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

เดือน คำดี. (2534). *พุทธปรัชญา*. ภาควิชาปรัชญาและศาสนา คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ, กรมพระยา. (2516). ตำนานเครื่องมโหรี ปี่พาทย์. พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายมิ ทรัพย์เย็น. ม.ป.ท.

ทรงกลด ทองคำ. (2561). *บทความ “เปี๊ยะ” พิณที่ผู้หญิงเล่นไม่ได้จริงหรือ* [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: https://www.silpa-mag.com/culture/article_8447 [28 พฤศจิกายน 2561].

ทอย, เฮนรี. (2554). *นิสัยแห่งความสำเร็จ*. แปลจาก The habits of success. แปลโดย นพดล จำปา. กรุงเทพมหานคร: ขวัญข้าว ’94.

ธรรมราชาที่ 1 ลิไทย, พระมหา. (2555). *หนังสือชุดภาษาไทยเรื่อง ไตรภูมิกถาหรือไตรภูมิพระร่วง*. กรุงเทพมหานคร. โรงพิมพ์ สกสค.ลาดพร้าว.

ธวัช วิวัฒนปฐพี. (2538). *มโหรีพื้นบ้านอีสาน อำเภอปทุมรัตน์ จังหวัดร้อยเอ็ด*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2523). *เครื่องดนตรีไทย พร้อมด้วยตำนานการผสมวง มโหรี ปี่พาทย์และเครื่องสาย*. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร.

_______. (2509). *เกร็ดความรู้เรื่องดนตรีไทย*. อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ (พิษณุ แช่มบาง) ณ เมรุวัดระฆังโฆสิตาราม 6 มิถุนายน 2509. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์อำพลพิทยา.

ธีรพงศ์ ฉลาด. (2551). *ระเบียบวิธีการบรรเลงพิณเปี๊ยะ 2 สายของครูรักเกียรติ ปัญญายศ*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

น. ณ ปากน้ำ. (2554). *จิตรกรรมฝาผนังวัดคงคาราม*. กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. (2526). *สาส์นสมเด็จ เล่มที่ 14*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

________. (2505). *สาส์นสมเด็จ เล่มที่ 7*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

นีล ซอร์เรล. ผู้เชี่ยวชาญดนตรีเอเชียตะวันออกเฉียงใต้. มหาวิทยาลัยยอร์ค สหราชอาณาจักร. สัมภาษณ์. 2 ธันวาคม 2560.

________. สัมภาษณ์. 12 มีนาคม 2561.

นุชนภา วุฒิ. (2546). *ศึกษาเพลงพื้นบ้านจังหวัดน่าน คณะพ่อคำผาย นุปิง*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

น้อย พงษ์สนิท. (2526). *บทที่ 5 อริยมรรค 8 ประการ, หนังสือพุทธปรัชญาพื้นฐาน*. โครงการตำราปรัชญาและศาสนา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. เอกสารการสัมมนาทางวิชาการเรื่อง "การเรียนการสอนพุทธศาสนาในระดับอุดมศึกษา" 2-4 ก.พ. 26. เชียงใหม่: ม.ป.ท.

บรรจง อมรชีวิน. (2558). *พุทธวิธีคิดวิเคราะห์ด้วยโยนิโสมนสิการ การคิดเพื่อไปสู่ปัญญาวิมุติ*. กรุงเทพมหานคร: ภาพพิมพ์.

บรรจบ บรรณรุจิ. (2546). *พุทธประวัติ: ประสูติ ตรัสรู้*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

_______. (2532). *พระโพธิสัตว์สิทธัตถะกับพระพุทธเจ้าในอดีต*. กรุงเทพมหานคร:

มหาจุฬาบรรณาคาร.

บรรณวิทย์ เก่งเรียน. (2556). *หนังสืออนุสรณ์พิธีพระราชทานเพลิงศพ เรือตรีสุวิทย์ แก้วกระมล.* ม.ป.ท.

บารนี บุญทรง. (2556). *เทพปกรณัม: คติในโลกแห่งมายา*. วารสารมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร ปีที่ 10 ฉบับที่ 2.

บาลีดิค (Palidict). *ภาษาบาลีและภาษาสันสกฤตในภาษาไทย* [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://www.palidict.com [6 มิถุนายน 2560].

บุญช่วย แสงอนันต์. ศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์. 7 ธันวาคม 2561.

บุญธรรม ตราโมท. (2481). *คำบรรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย*. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร.

________. (2540). *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย.* กรุงเทพมหานคร: กองทุนสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี, สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมและประสานงานเยาวชนแห่งชาติ.

บุญมี แท่นแก้ว. (2543). *ญาณวิทยา (ทฤษฎีความรู้)*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: โอ.เอส.พริ้นติ้งเฮ้าส์.

บุญเย็น วอทอง. (2550). *เทพเจ้า ความเชื่อเรื่องศาสนาพระเจ้าหลายองค์ในชมพูทวีปและอิทธิพลสืบเนื่องมายังดินแดนสุวรรณภูมิ.* กรุงเทพมหานคร: บริษัท ออฟเซ็ท จำกัด.

_______. (2550). *เทพเจ้า ความเชื่อเรื่องศาสนาพระเจ้าหลายองค์ในชมพูทวีปและอิทธิพลสืบเนื่องมายังดินแดนสุวรรณภูมิ*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แม่คำผาง.

บุญเตือน ศรีวรพจน์. (2549). *ชาดกและพุทธประวัติจากตู้ลายรดน้ำ*. กรุงเทพมหานคร: คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ ในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานฉลองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี.

บุญเหลือ ใจมโน. (2549). *การแต่งคำประพันธ์*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

บุษกร สำโรงทอง. (2547). *รายงานการวิจัย บทประพันธ์เพลงมิตรภาพไทย-นอร์เวย์.* ทุนสิ่งประดิษฐ์ กองทุนรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุษกร สำโรงทองและคณะ. (2551). *พิณ*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุษกร บิณฑสันต์และขำคม พรประสิทธิ์. (2553). *โปงลาง*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บุษกร บิณฑสันต์และคณะ. (2561). *วัฒนธรรมดนตรีไทใหญ่ในรัฐชาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา (เมืองเชียงตุง)*. รายงานวิจัยงบประมาณแผ่นดิน ศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บำรุง คำเอก. (2550). *อิทธิพลของศาสนาพราหมณ์-ฮินดูในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น*. ทุนอุดหนุนการวิจัยสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร กรุงเทพมหานคร.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. ศาสตราภิชาน คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์. 16 ตุลาคม 2561.

________. สัมภาษณ์. 18 ตุลาคม 2561.

________. สัมภาษณ์. 24 ตุลาคม 2561.

________. สัมภาษณ์. 21 พฤศจิกายน 2561.

ปถมา เอี่ยมสะอาด. (2539). *กระจับปี่: การศึกษาทางด้านวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ทางดนตรี*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (วัฒนธรรมศึกษา) มหาวิทยาลัยมหิดล.

ปรมานุชิตโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระ. (2553). *พระปฐมสมโพธิกถา พระนิพนธ์ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตโนรส*. กรุงเทพมหานคร: กรีนพริ้นท์.

ประจักษ์ ประภาพิทยากร. (2552). *เทวดานุกรมวรรณคดี*. กรุงเทพมหานคร: ทิพย์อักษร.

ประสิทธิ์ ถาวร. (2515). *ความรู้เรื่องดนตรีไทย*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์นิยมอักษร.

ประโยชน์ ส่งกลิ่น. (2540). *พระสัมมาสัมพุทธเจ้า: ศึกษาเปรียบเทียบแนวคิดในพระพุทธศาสนาเถรวาทและมหายาน*. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาศาสนาเปรียบเทียบ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ปริญญา ปัญญานันท์. (2556). *แผนธุรกิจ มีภูมิ พิณอีสาน*. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2525). *ประวัติการดนตรีไทย*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพาณิชย์.

________. (ม.ป.ป.). *ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับดนตรีในภูมิภาคเอเชียอาคเนย์*. คณะดุริยางคศาสตร์มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: https://bkkthon.ac.th/userfiles/file/Music%20Web/music_asian.pdf [3 มิถุนายน 2560].

ปิ่น มุทุกันต์, พ.อ. (2541). *กลวิธีแก้ทุกข์*. กรุงเทพมหานคร: สร้างสรรค์บุ๊คส์.

ปี๊บ คงลายทอง. ศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์. 16 ตุลาคม 2559.

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2550). *ปฐมบทดนตรีไทย*. โครงการตำราและหนังสือคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พระครูกัลยาณสิทธิวัฒน์ (สมาน กลฺยาณธมฺโม). (2552). *พุทธประวัติตามแนวปฐมสมโพธิ*. พิมพ์ครั้งที่ 12. กรุงเทพมหานคร: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

______. (2552). *เอตทัคคะในพระพุทธศาสนา*. กรุงเทพมหานคร: บริษัท เคล็ดไทย.

พระญาณติโลกะ. (2551). *ความจริงอันประเสริฐตามพุทธวจนะ*. แปลจาก The word of the Buddha: outline of the teaching of the Buddha in the words of the Pali canon by Nyanatiloka Mahathera. แปลโดย ประเสริฐ เรืองสกุล. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: knowledge plus.

พระทักษิณคณาธิกร. (2544). *ปรัชญา*. กรุงเทพมหานคร: ดวงแก้ว.

พระธรรมกวี (ลือชัย คุณวุฑฺโฒ). เจ้าอาวาสวัดราชาธิวาสราชวรวิหาร. สัมภาษณ์. 27 มกราคม 2560.

พระธรรมโกศาจารย์ (ปัญญานันทภิกขุ). (2543). *คำสอนในพระพุทธศาสนา*. พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพมหานคร: เอส.อาร์. พริ้นติ้ง.

พระธรรมปิฎก (ป.อ. ปยุตฺโต). (2544). *พุทธธรรม (ฉบับเดิม)*. พิมพ์ครั้งที่ 10. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์พระพุทธศาสนาของธรรมสภา.

______. (2544). *พุทธวิธีในการสอน*. พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์บริษัทสหธรรมิก จำกัด.

พระปราโมทย์ ปาโมชฺโช. (2555). *อริยสัจเพื่อความพ้นทุกข์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: บริษัท แปลนพริ้นท์ติ้ง จำกัด กรุงเทพมหานคร.

________. (2551). *อริยสัจ*. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพมหานคร: ธรรมดา.

พระปริยัติธรรมธาดา (ท่านเจ้าคุณทองคำ). รองเจ้าอาวาสวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม. สัมภาษณ์. 27 พฤศจิกายน 2559.

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตฺโต). (2555). *พุทธธรรม ฉบับปรับขยาย*. ม.ป.ท.

________. (2556). *พจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลศัพท์ (ชำระ-เพิ่มเติม ช่วงที่ 1/ยุติ)*.

พิมพ์ครั้งที่ 19. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์พระพุทธศาสนาของธรรมสภา.

________. (2559). *พจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลธรรม*. พิมพ์ครั้งที่ 34. ม.ป.ท.

พระพรหมบัณฑิต(ประยูร ธมฺมจิตฺโต). (2556). *พระธรรมเทศนา 57 กัณฑ์*. กรุงเทพมหานคร: สามลดา.

พระมหาญาณธวัช ญาณทฺชโช. อาจารย์สอนภาษาบาลีประจำมหาบาลีวิชชาลัย. สัมภาษณ์. 27 พฤศจิกายน 2559.

________. สัมภาษณ์. 25 ธันวาคม 2560.

________. สัมภาษณ์. 2 กุมภาพันธ์ 2561.

พระมหาสุนทร สุนฺทรธมฺโม. (2544). *นิทานชาดก เล่มที่ 1*. [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: www.dhammathai.org. [1 กุมภาพันธ์ 2560].

พระยาสัจจาภิรมย์ฯ (สรวง ศรีเพ็ญ). (2556). *เทวกำเนิด*. กรุงเทพมหานคร: อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์ พับลิชชิ่ง.

พระราชรจนรังสี (ว.ป. วีรยุทโธ). (2550). *สู่แดนพุทธองค์อินเดีย-เนปาล*. กรุงทพมหานคร: ธรรมสภา.

พระสุเทพ กิตติสุภเทโว (หลวงตาเทพสัมมา). (2550). *พุทธวิสุทธิธรรม อริยสัจ 4*. กรุงเทพมหานคร: ธรรมสภา.

พระอธิการประทุม จารุวิโส (ปรางามาศ). (2554). *การศึกษาเปรียบเทียบเทวดาในทัศนะของพระพุทธศาสนาเถรวาทกับเทพในทัศนะของศาสนาพราหมณ์ที่ปรากฏในคัมภีร์พระพุทธศาสนาเถรวาท*. วิทยานิพนธ์ปริญญาพุทธศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาพระพุทธศาสนา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

พระอาจารย์พยอม กัลยาโณ. (2547). *สมุดภาพ พระพุทธประวัติสำหรับประชาชน*. กรุงเทพมหานคร: ธรรมสภาและสถาบันบันลือธรรม.

พระอุดรคณาธิการและคณะ. (2517) *อภิปรายเรื่อง เทวดาในทัศนะของชาวพุทธ*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์อักษรสมัย.

พระอุบาลีคุญูปมาจารย์ (จันทร์ สิริจนฺโท). (2551). *ประมวลธรรมยอดคำสอนชุดพิเศษ*. กรุงเทพมหานคร: บริษัท ด่านสุทธาการพิมพ์: แอ๊ดวานซ์ อินเตอร์ พริ้นติ้ง.

พิชิต ชัยเสรี. (2544). *พุทธธรรมในดนตรีไทย*. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

________. (2559). *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

________. (2556). *การประพันธ์เพลงไทย*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

________. ข้าราชการบำนาญ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์. 23 พฤศจิกายน 2559.

พินิจ ฉายสุวรรณ. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พุทธศักราช 2540. สัมภาษณ์. 26 พฤศจิกายน 2559.

พุทธทาสภิกขุ. (2556). *โอวาทคำสอนสำหรับพระภิกษุผู้บวชใหม่*. กรุงเทพมหานคร: ธรรมสภาและสถาบันบันลือธรรม.

________. (ม.ป.ป.). *สมุดภาพปริศนาธรรมไทย*. กรุงเทพมหานคร: เจริญรัฐการพิมพ์.

________. (2538). *คู่มือศึกษาธรรมะ*. กรุงเทพมหานคร: ธรรมสภา.

________. (2531). *ธรรมะกับสัญชาตญาณ*. บรรยายประจำวันเสาร์ ภาคมาฆบูชา 2529 ณ ลานหินโค้ง สวนโมกขพลาราม อำเภอไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี. กรุงเทพมหานคร: หจก. การพิมพ์พระนคร.

พุทธทาส อินทปัญโญ. (2512). *คู่มือศึกษาธรรมะ (ฉบับสมบูรณ์)*. กรุงเทพมหานคร: ธรรมสภา.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2527). *ดนตรีวิจักษ์ ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับดนตรีไทยเพื่อความชื่นชม*. กรุงเทพมหานคร: บริษัทเกียรติธุรกิจฯ จำกัด.

ภัทระ คมขำ. อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์. 18 พฤศจิกายน 2561.

________. สัมภาษณ์. 1 ธันวาคม 2561.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จ พระ. (2516). *เทพเจ้าและสิ่งน่ารู้*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ธรรมบรรณาคาร.

________. (2547). *เทพเจ้าและสิ่งน่ารู้พระราชนิพนธ์ ร.6*. กรุงเทพมหานคร: ศรีปัญญา.

มนตรี ตราโมท. (2538). *ดุริยสาส์น*. งานพระราชทานเพลิงศพ นายมนตรี ตราโมท. กรุงเทพมหานคร: ธนาคารกสิกรไทย.

________. (2540). *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย.* กรุงเทพมหานคร: ศิลปะสนองการพิมพ์.

________. (2545). *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย*. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร.

________. (2531). *ศัพท์สังคีตของครูมนตรี ตราโมท*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์การศาสนา.

มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลตัณฑ์. (2523). *ฟังและเข้าใจเพลงไทย*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยเขษม.

มนต์ทิวาและนเรศวร์ มหาคุณ. (2551). *Creative สร้างสรรค์ได้*. กรุงเทพมหานคร: Dดี.

มนูญ ตนะวัฒนา. (2535). *ศิลปะการเสริมสร้างพลังความคิดสร้างสรรค์*. กรุงเทพมหานคร: เจริญวิทย์การพิมพ์.

มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. (2539). *พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย เล่มที่ 4*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

________. (2539). *พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย เล่มที่ 5*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

________. (2539). *พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย เล่มที่ 10*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

________. (2539). *พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย เล่มที่ 15*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

________. (2539). *พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย เล่มที่ 18*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

________. (2539). *พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย เล่มที่ 22*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

________. (2539). *พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย เล่มที่ 25*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

________. (2539). *พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย เล่มที่ 26*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

________. (2539). *พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย เล่มที่ 27*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

________. (2539). *พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย เล่มที่ 28*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

________. (2539). *พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย เล่มที่ 29*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

________. (2539). *พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย เล่มที่ 30*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

________. (2539). *พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย เล่มที่ 32*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

________. (2539). *พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย เล่มที่ 33*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

มหามงกุฏราชวิทยาลัย. (2523). *พระไตรปิฎกบาลีอักษรไทย ฉบับสยามรัฐ เล่มที่ 4*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหามงกุฏราชวิทยาลัย.

________. (2523). *พระไตรปิฎกบาลีอักษรไทย ฉบับสยามรัฐ เล่มที่ 5*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหามงกุฏราชวิทยาลัย.

________. (2523). *พระไตรปิฎกบาลีอักษรไทย ฉบับสยามรัฐ เล่มที่ 10*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหามงกุฏราชวิทยาลัย.

________. (2523). *พระไตรปิฎกบาลีอักษรไทย ฉบับสยามรัฐ เล่มที่ 15*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหามงกุฏราชวิทยาลัย.

________. (2523). *พระไตรปิฎกบาลีอักษรไทย ฉบับสยามรัฐ เล่มที่ 18*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหามงกุฏราชวิทยาลัย.

________. (2523). *พระไตรปิฎกบาลีอักษรไทย ฉบับสยามรัฐ เล่มที่ 22*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหามงกุฏราชวิทยาลัย.

________. (2523). *พระไตรปิฎกบาลีอักษรไทย ฉบับสยามรัฐ เล่มที่ 25*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหามงกุฏราชวิทยาลัย.

________. (2523). *พระไตรปิฎกบาลีอักษรไทย ฉบับสยามรัฐ เล่มที่ 26*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหามงกุฏราชวิทยาลัย.

________. (2523). *พระไตรปิฎกบาลีอักษรไทย ฉบับสยามรัฐ เล่มที่ 27*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหามงกุฎราชวิทยาลัย.

________. (2523). *พระไตรปิฎกบาลีอักษรไทย ฉบับสยามรัฐ เล่มที่ 28*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหามงกุฎราชวิทยาลัย.

________. (2523). *พระไตรปิฎกบาลีอักษรไทย ฉบับสยามรัฐ เล่มที่ 29*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหามงกุฎราชวิทยาลัย.

________. (2523). *พระไตรปิฎกบาลีอักษรไทย ฉบับสยามรัฐ เล่มที่ 30*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหามงกุฎราชวิทยาลัย.

________. (2523). *พระไตรปิฎกบาลีอักษรไทย ฉบับสยามรัฐ เล่มที่ 32*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหามงกุฎราชวิทยาลัย.

________. (2523). *พระไตรปิฎกบาลีอักษรไทย ฉบับสยามรัฐ เล่มที่ 33*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหามงกุฎราชวิทยาลัย.

ยงยุทธ ธีรศิลป์และทวีศักดิ์ ปิ่นทอง. (2535). *ดนตรีพื้นบ้านล้านนา*. เชียงใหม่: คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏเชียงใหม่.

เยาวลักษณ์ ชาติสุขศิริเดชและบุญญลักษณ์ เอี่ยมสำอางค์. (2553). *เรียงถ้อยร้อยกรอง*. กรุงเทพมหานคร: อักษรเจริญทัศน์.

รณชิต แม้นมาลัย. (2536). *กลองหลวงล้านนา: ความสัมพันธ์ระหว่างชีวิตและชาติพันธุ์*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2556). *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2544*. เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 7 รอบ 5 ธันวาคม 2554. กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน.

รุจพร ประชาเดชสุวัฒน์. (2539). *รายงานวิจัย ภูมิปัญญาเพลงพื้นบ้าน: กรณีศึกษาเปรียบเทียบล้านนากับสิบสองปันนา*. รายงานวิจัยฉบับที่ 151 ทุนอุดหนุนการวิจัยจาก ทบวงมหาวิทยาลัย.

เรือนธรรม. (2550). *ทางสายกลาง วิถีพุทธสู่การดับทุกข์ปัญญานันทภิกขุ*. กรุงเทพมหานคร: เอดิสันเพรสโพรดักส์.

เรือนอนุสารสุนทร. (2542). *เรือนอนุสารสุนทร (หอดนตรีพื้นบ้านล้านนา)*. เชียงใหม่: ธาราทองการพิมพ์.

ลักขณา สริวัฒน์. (2558). *การรู้คิด (Cognition)*. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

________. (2549). *การคิด*. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

ลักษณวัต ปาละรัตน์. (2554). *พุทธญาณวิทยา*. กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาปรัชญา คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

________. (2535). *ญาณวิทยาในพุทธปรัชญาเถรวาทเป็นประสบการณ์นิยมหรือไม่?*. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วรรธก ภูมิวรเมธ. (2537). *ทศชาดก พระพุทธเจ้า และหลักธรรมคำสั่งสอน*. กรุงเทพมหานคร: ยูโรปา เพรส บริษัท จำกัด.

________. (2553). *ทศชาดก พระพุทธเจ้า และหลักธรรมคำสั่งสอน*. กรุงเทพมหานคร: แพรธรรม.

วรเชษฐ์ ศรีวงศ์พันธ์. (ม.ป.ป.). *หนังสือคู่มือพื้นฐานประกอบการศึกษาดนตรีพื้นบ้านล้านนา สะล้อ ซอ ซึง*. ม.ป.ท.

วรเทพ ว่องสรรพการ. (2546). *ญาณวิทยา*. [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: www.dhrammada.worldpress.com [2 มีนาคม 2561].

วนิช สุธารัตน์. (2547). *ความคิดและความคิดสร้างสรรค์*. กรุงเทพมหานคร: สุวีริยาสาส์น.

วันดี อิ่มสวาสดิ์. (2521). *"พราหมณ์" ในคัมภีร์พระไตรปิฎก*. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิทย์ วิศทเวทย์. (2520). *ปรัชญาทั่วไป: มนุษย์ โลก และความหมายของชีวิต*. กรุงเทพมหานคร: อักษรเจริญทัศน์.

วิชาการ, กรม กระทรวงศึกษาธิการ. (2520). *คำบรรยายวิชาพุทธศาสตร์ ครั้งที่ 8.* กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภา.

วิริญบิดร วัฒนา. (2545). *กรณีศึกษาจากฮาร์วาร์ด*. กรุงเทพมหานคร: สื่อดี.

วีรยุทธ สีคุณหลิ่ว. (2560). *เอกสารประกอบการสอนรายวิชาทักษะดนตรีพื้นบ้าน 2 การบรรเลงพิณลายใหญ่*. วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ศรุดา. (2550). *6 มหาเทพบันดาลโชค แห่งแยกแสนล้าน*. นนทบุรี: อุทยานความรู้.

ศานติ ภักดีคำ. (2556). *พระอินทร์*. กรุงเทพมหานคร: อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

ศิลปากร, กรม. (2554). *หนังสือมรดกศิลป์ดินแดนสุวรรณภูมิ. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร* [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://www.finearts.go.th/ [5 กันยายน 2560].

________. (2557). *หนังสือจิตรกรรมฝาผนังวัดบวรสถานสุทธาวาส (พระแก้ววังหน้า).* กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://www.finearts.go.th/ [5 กันยายน 2560].

________. (2557). *หนังสือจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์*. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://www.finearts.go.th/ [5 กันยายน 2560].

ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์. (2526). *เอกสารประกอบการสัมมนาเรื่องเพลงพื้นบ้านและการละเล่นพื้นบ้านจังหวัดสุรินทร์ ระหว่างวันที่ 18-21 มกราคม 2526*. ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์. ม.ป.ท.

เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล. (2548). *เส้นสายลายไทย ชุด เทวกำเนิด*. กรุงเทพมหานคร: บุ๊คไทม์.

ส.พลายน้อย. (2540). *เทวนิยาย*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: อักษรพิทยา.

สงบศึก ธรรมวิหาร. (2542). *ดุริยางค์ไทย*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

________. ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์. 15 พฤศจิกายน 2559.

สมชาติ มณีโชติ. (ม.ป.ป.). *เอกสารประกอบการสอน รายวิชา 0032001: Man, Civilization and Religions มนุษย์กับอารยธรรมและศาสนา*. ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://www.genedu.msu.ac.th/course/2558/0032001.pdf [6 มิถุนายน 2561].

สมภพ ขำประเสริฐ. (2543). *หนังสืองานพระราชทานเพลิงศพนายสมภพ ขำประเสริฐ.* กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ดาว.

สมเด็จพระญาณสังวร สมเด็จพระสังฆราช สกลมหาสังฆปรินายก. (2556). *พระโอวาทภาคบทพระพุทธพจน์*. จัดพิมพ์วโรกาสฉลองทรงเจริญพระชันษา 100 ปี โดยธรรมสภา. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์การศาสนา.

สมฤทธี บัวระมวล. (2537). *พุทธโอวาท อิงจากเหตุการณ์ในสมัยพุทธกาล*. กรุงเทพมหานคร:

พิมพการการพิมพ์.

สรวง ศรีเพ็ญ. (2556). *เทวกำเนิด*. กรุงเทพมหานคร: อมินทร์.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). *การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย*. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.

________. (2539). *การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย*. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์.

สถาบันบันลือธรรม. (ม.ป.ป.). *พ่อแห่งแผ่นดิน*. กรุงเทพมหานคร: ธรรมสภาและสถาบันบันลือธรรม.

สถาบันวิจัยและพัฒนา. (2539). *รายงานวิจัยเรื่องภูมิปัญญาเพลงพื้นบ้านกรณีศึกษาเปรียบเทียบล้านนากับสิบสองปันนา*. มหาวิทยาลัยพายัพ.

สัญชัย บุณฑริกสวัสดิ์. (2553). *สัทธรรมวิจัย เข้าใจเพียงหนึ่ง เข้าถึงสรรพสิ่ง*. กรุงเทพมหานคร: กรีนปัญญาญาณ.

สัญญา สมประสงค์. (2555). *การศึกษาการทำเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน: กรณีศึกษาหมู่บ้านท่าเรือ ตำบลท่าเรือ อำเภอนาหว้า จังหวัดนครพนม*. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สถิต วงศ์สวรรค์. (2543). *ปรัชญาเบื้องต้น*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: รวมสาส์น.

สิทธิศักดิ์ ธงเงิน. (2559). *หนังสือเสน่ห์ฮูปแต้ม วัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน*. น่าน: หจก.อิงค์เบอร์รี่.

สุรพงษ์ โสธนะเสถียร. (2554). *วิทยปรัชญา*. กรุงเทพมหานคร: คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สุรศักดิ์ ทอง. (2553). *สยามเทวา*. กรุงเทพมหานคร: มติชน.

สุดใจ สุวรรณชีวะคีรี. (2554). *ศึกษาหลักมัชฌิมาปฏิปทาในมหาโคปาลสูตร*. วิทยานิพนธ์ปริญญาพุทธศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวิปัสสนาภาวนา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุทธิพงศ์ ตันตยาพิศาลสุทธิ์. (2531). *หลักพระพุทธศาสนา*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์การศาสนา.

สุวัฒน์ จันทร์จำนง. (2547). *แก่นพุทธธรรม ฉบับอังกฤษ-ไทย*. กรุงเทพมหานคร: สุขภาพใจ.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2542). *ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม*. ศิลปวัฒนธรรม ฉบับพิเศษ. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: มติชน.

สุเชาว์ พลอยชุม. (2538). *ปรัชญาทั่วไปว่าด้วยประวัติ พัฒนาการ ปัญหาและทฤษฎีสำคัญทางปรัชญา*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย.

โสวิทย์ บำรุงภักดิ์. (ม.ป.ป.). *ตรรกะบนฐานแนวคิดเรื่อง...นิมิต (Logic on the Sign)* [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://www.mcukk.com/ebook/read.php?name=Logic_on_the_Sign.pdf [2 กุมภาพันธ์ 2561].

เสนาะ หลวงสุนทร, พันโท. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (สาขาดนตรีไทย) พุทธศักราช 2555. สัมภาษณ์. 15 พฤศจิกายน 2559.

สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาพะเยา เขต 1. (2547). *เอกสารประกอบการจัดการเรียนรู้ ดนตรีพื้นบ้านล้านนา สะล้อ ซอ ซึง*. กลุ่มนิเทศติดตามและประเมินผลการจัดการศึกษา สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาพะเยาเขต 1.

เหม เวชกร. (2545). *สมุดภาพพระพุทธประวัติ ฉบับอนุรักษ์ภาพเขียนทางพระพุทธศาสนา* [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: www.84000.org [2 กุมภาพันธ์ 2561].

หอสมุดแห่งชาติ. (2529). *จารึกในประเทศไทย เล่ม 3*. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ภาพพิมพ์.

อรวรรณ บรรจงศิลปและคณะ. (2534). *เรื่องความคิดและภูมิปัญญาไทย ชุด ดุริยางคศิลป์*. ภาควิชาประถมศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

________. (2546). *ดุริยางคศิลป์ไทย*. กรุงเทพมหานคร: สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อภิวันทน์ อดุลยพิเชฏฐ์. (2557). *จิตรกรรมฝาผนังวัดราชสิทธาราม*. กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ.

________. (2557). *จิตรกรรมฝาผนังวัดทองธรรมชาติ*. กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ.

อรุณศักดิ์ กิ่งมณี. (2555). *ทิพยนิยายจากปราสาทหิน*. กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ.

อารี พันธ์มณี. (2557). *ฝึกให้คิดเป็น คิดให้สร้างสรรค์*. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อารี รังสินันท์. (2527). *การพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ของเด็ก*. กรุงเทพมหานคร: คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

อารี วิชาชัย. (2543). *ปรัชญาธรรมของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู*. กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาปรัชญาและศาสนา คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

อิบุกะ มาซะรุ. (2528). *รอให้ถึงอนุบาลก็สายเสียแล้ว*. แปลโดย ธีระ สุมิตรและพรอนงค์ นิยมค้า.

กรุงเทพมหานคร: หมอชาวบ้าน.

อุดม จันทะดวง. (2530). *การศึกษาเชิงวิเคราะห์เรื่องน้ำโสมและเครื่องดื่มอื่น ๆ ในคัมภีร์พระเวท.* วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาตะวันออก บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อุดม รุ่งเรืองศรี. (2523). *เทวดาพุทธ (เทพเจ้าในพระไตรปิฎกและไตรภูมิพระร่วง).* งานวิจัยของภาควิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

อุดม อรุณรัตน์. (ม.ป.ป.). *ดุริยางคดนตรีจากพุทธศาสนา.* ม.ป.ท. (เอกสารอัดสำเนา).

อุทัย บุญเย็น. (2545). *พระไตรปิฎกสำหรับผู้เริ่มศึกษา 10 พระสุตันตปิฎก เล่ม 6.* กรุงเทพมหานคร: โพธิเนตร.

________. (2545). *พระไตรปิฎกสำหรับผู้เริ่มศึกษา 6 พระสุตันตปิฎก เล่ม 2.* กรุงเทพมหานคร: โพธิเนตร.

________. (2545). *พระไตรปิฎกสำหรับผู้เริ่มศึกษา 6 พระสุตันตปิฎก เล่ม 14.* กรุงเทพมหานคร: โพธิเนตร.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2530). *ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทยภาค 1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทย.* กรุงเทพมหานคร: ศิริวิทย์ จำกัด.

เอกชัย จุละจาริตต์. (2551). *แก่นธรรม (อริยสัจ 4).* กรุงเทพมหานคร: เคล็ดไทย.

เอส. เอส. อนาคามี. (2552). *พลังสร้างสรรค์จากแรงบันดาลใจ.* กรุงเทพมหานคร: สยามมิส พับลิชชิ่ง เฮ้าส์.

ฮิลล์, นโปเลียน. (2524). *ปรัชญาชีวิต: ศาสตร์แห่งความสำเร็จ.* แปลจาก The law of success (The science of success philosophy). แปลโดย ปสงค์อาสา. กรุงเทพมหานคร: มังกาพย์.

ภาษาอังกฤษ

Arnold, A. E. (1998). The Classical Traditions. *The Garland Encyclopedia of World Music: South Asia: The Indian Subcontinent, Vol. 5, pp. 63*. New York: Taylor & Francis.

________. (2000). *South Asia: The Indian Subcontinent*. Garland Pub.

Bor, J., & Françoise‘Nalini’Delvoye, J. H. Emmie te Nijenhuis eds. (2010). *Hindustani Music: Thirteenth to Twentieth Centuries*. Salasar Imaging Systems.

Brandon, J. R. (1974). *Theatre in Southeast Asia*. Harvard University Press.

Catlin, A. (2000). Karnatak Vocal and Instrumental Music. *The Garland Encyclopedia of World Music: South Asia: The Indian Subcontinent, Vol. 5,pp. 209-235*. New York: Taylor & Francis.

Caudhuri, V. R. (2000). *The Dictionary of Hindustani Classical Music* (Vol. 8). Motilal Banarsidass Publ.

Coomaraswamy, A. K. (1930). *The Old Indian Vina*. American Oriental Society.

Day, C. R. (1891). *The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan*. India Publisher London & New York Novello, Ewer & co.(etc).

_______. (1977). *The Music and Musical Instruments of Southern India and The Deccan*. BR Publishing Corporation.

Deva, B. Chaintanya. (1974). *Indian Music*. New Delhi India: Indraprastha Press (CBT), Nehru House.

_______. (1973). *An Introduction to Indian Music*. Delhi Press.

Divekar, H., & Tribhuwan, R. D. (2001). *Rudra Veena: An Ancient String Musical Instrument*. Discovery Publishing House.

Flora, R. (2000). Classification of Musical Instruments. *The Garland Encyclopedia of World Music: South Asia: The Indian Subcontinent (Vol. 5)*. pp. 319-330. New York: Taylor & Francis.

Hardgrave, R. L., Slawek, S., & Solvyns, B. (1997). *Musical Instruments of North India: Eighteenth Century Portraits by Baltazard Solvyns*. Manohar Publishers & Distributors.

Headley, R. K. (1977). *Cambodian-English Dictionary (Vol. 3)*. Washington: Catholic University of American Press.

Jenkins, J. L., & Olsen, P. R. (1976). *Music and Musical Instruments in the World of Islam*. World of Islam Festival Publishing Co. Ltd.

Kartomi, M. J. (1990). *On Concepts and Classifications of Musical Instruments (p. 108)*. Chicago: University of Chicago Press.

Keo, N. (2005). *Cambodian Music*. Phnom Penh Cambodia: JSRK.

Krishnaswami, S. (1965). *Musical Instruments of India*. Publications Division Ministry of Information and Broadcasting, Government of India.

_______. (1971). Musical Instruments of India. *Source: Asian Music*, *Vol. 2, No. 2.* pp. 31-42.

Kunst, J. (1973). *Music in Java: Its History, Its Theory and Its Technique Volume I*. Netherlands. The Hague Martinus Nijhoff.

_______. (1973). *Music in Java: Its History, Its Theory and Its Technique Volume II*. Netherlands. The Hague Martinus Nijhoff.

_______. (1949). *The Cultural Background of Indonesian Music (Vol. 31)*. AMS Press.

Lata, S. (2013). *The Journey of The Sitar in Indian Classical Music: Original, History, and Playing Style*. Bloomington: IUniverse.

Massey, R. (1986). *The Music of India*. New York: Taplinger Publishing Co., Inc.

Massey, R., & Massey, J. (1988). *The Music of India*. Abhinav publications.

Midgley, R. (Ed.). (1976). *Musical Instruments of The World: An Illustrated Encyclopedia with More Than 4000 Original Drawings*. New York: Facts on File Publ.

Miner, A. (2000). Musical Instruments: Northern area*. The Garland Encyclopedia of World Music: South Asia: The Indian Subcontinent, Vol. 5, pp. 331-349*. New York: Taylor & Francis.

Neuman, D. M. (1974). *The Cultural Structure and Social Organization of Musicians in India: The Perspective from Delhi*. Doctoral Dissertation, University of Illinois at

Urbana-Champaign.

Peggy, H. (1972). *Indian Music; A Vart Ocean of Promise*. Great Britain.

Rajan, K. S. (2001). *Concise Classified Dictionary of Hinduism Volume 2*. Concept Publishing Company.

Rao, P. S. R. Appa, (English tran. Rao, P. S. R. Appa. and Sastry, P. Sri Rama). (1967). *A Monograph on Bharata's Naatya Saastra (Indian Dramatology)*. Hyderabad: Nantya Maalaa Publishers.

Sachs, C. (1940). *The History of Musical Instruments*. The United States of America.

Sambamoorthy, P. (1959). *A Dictionary of South Indian Music and Musicians Volume II*. The Indian Music Publishing House.

_______. (1971). *A Dictionary of South Indian Music and Musician Volume III*. The Indian Music Publishing House.

Tagore, S. M. (1963). *Universal History of Music: Compiled from Divers Sources* (Vol. 31). Chowkhamba Sanskrit Series Office.

Wade, B. C. (2001). *Music in India: The Classical Traditions*. New Delhi: Print Perfect.

_______. (2000). Visual Sources. *The Garland Encyclopedia of World Music: South Asia: The Indian Subcontinent, Vol. 5*. New York: Taylor & Francis.

_______. (1998). *Imaging Sound: An Ethnomusicological Study of Music, Art, and Culture in Mughal India*. University of Chicago Press.

Wiersma-te Nijenhuis, E. (1970). *Dattilam;, A Compendium of Ancient Indian Music., Introd., Translation and Commentary by E. Wiersma-te Nijenhuis*. Doctoral Dissertation, Utrecht.

Williamson, M. C. (2000). *The Burmese Harp: Its Classical Music, Tunings, and Modes* (No. 1). Northern Illinois University Center.

Wrazen, L. (1986). *The Early History of The Vina and Bin in South and Southeast Asia*. Asian music. 35-55. Vol. 18, No. 1: pp. 35-55. (Autumn - Winter, 1986)

เว็ปไซต์

http://www.sac.or.th/databases/inscriptions/inscribe_image_detail.php?id=49 [25 สิงหาคม 2560].

http://www.sac.or.th/databases/inscriptions/inscribe_image_detail.php?id=189 [25 สิงหาคม 2560].

http://www.sac.or.th/databases/inscriptions/inscribe_image_detail.php?id=203 [25 สิงหาคม 2560].

http://www.sac.or.th/databases/inscriptions/inscribe_image_detail.php?id=93 [25 สิงหาคม 2560].

http://www.sac.or.th/databases/inscriptions/inscribe_image_detail.php?id=501 [25 สิงหาคม 2560].

http://www.sac.or.th/databases/inscriptions/inscribe_image_detail.php?id=340 [25 สิงหาคม 2560].

http://oknation.nationtv.tv/blog/home/blog_data/321/21321/images/W17.jpg [15 สิงหาคม 2560].

http://oknation.nationtv.tv/blog/home/blog/data/phaen/2009/05/11/entry-1 [18 มกราคม 2559].

http://travel.bhushavali.com/2012/10/rare-musical-instruments.html [10 สิงหาคม 2560].

https://www.pinterest.com/pin/338544096968448378/ [17 สิงหาคม 2560].

http://lunaticg.blogspot.com/2014/06/gupta-dynasty-coins-in-spink-auction.html [15 สิงหาคม 2560].

https://sangeethas.wordpress.com/2013/11/25/some-historical-snippets-of-bn-part-18-male-dance-costume/ [15 สิงหาคม 2560].

https://www.pinterest.com/pin/483644447475603578/ [15 สิงหาคม 2560].

http://instrumundo.blogspot.co.uk/2012/12/gotuvadyam-chitravina-chitra-veena.html [14 สิงหาคม 2560].

https://en.wikipedia.org/wiki/Tumburu [1 สิงหาคม 2560].

https://sarswathiveena.wordpress.com/author/harishreejoisa/page/2/ [23 สิงหาคม 2560].

https://sites.google.com/site/hs2kvo/dntri-thiy [15 ตุลาคม 2560].

http://tkapp.tkpark.or.th/stocks/content/developer1/thaimusic/43_pinpiasisai/web/big4.html [15 ตุลาคม 2560].

http://www.thaigoodview.com/node/88995?page=0,1 [23 มกราคม 2560].

http://www.chamlongclinic-psych.com/harp.html [18 มกราคม 2559].

https://dhrammada.wordpress.com/philosophyreligion/ [2 กุมภาพันธ์ 2559].

http://www.sri.cmu.ac.th/~elanna/symbollanna/philosophy-page012.html [30 กันยายน 2560].

https: www.kaidee.com/product-122500916 [6 ธันวาคม 2561].

https: yupainlove.wordpress.com [1 เมษายน 2561].

ภาคผนวก

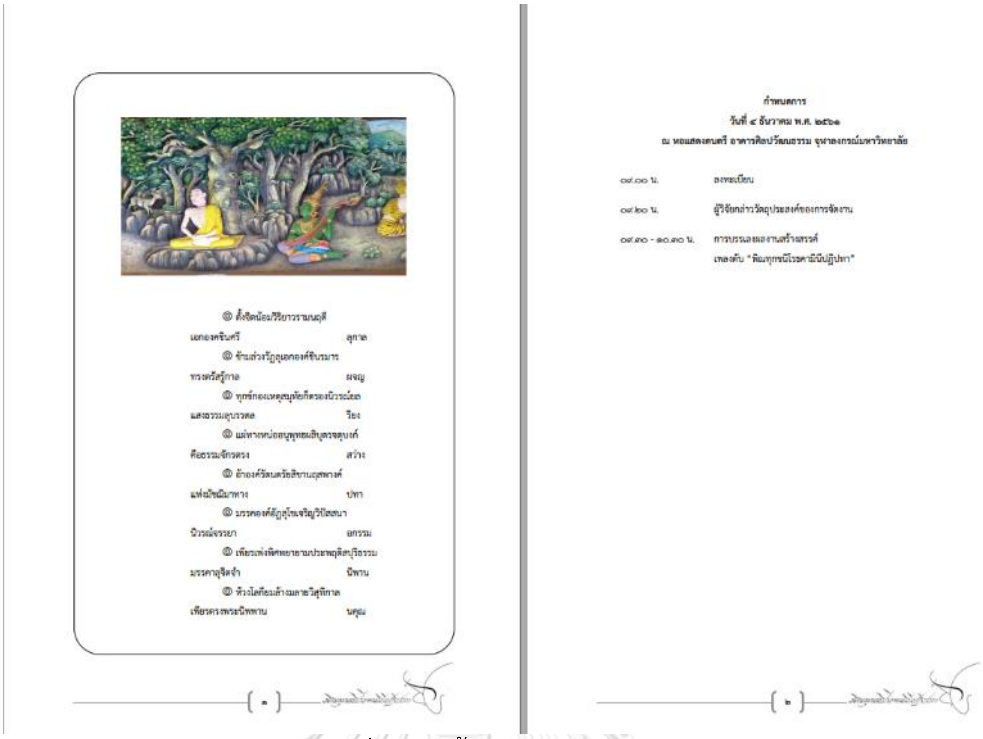
สูจิบัตรการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์

เพลงตับ “พิณทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา”



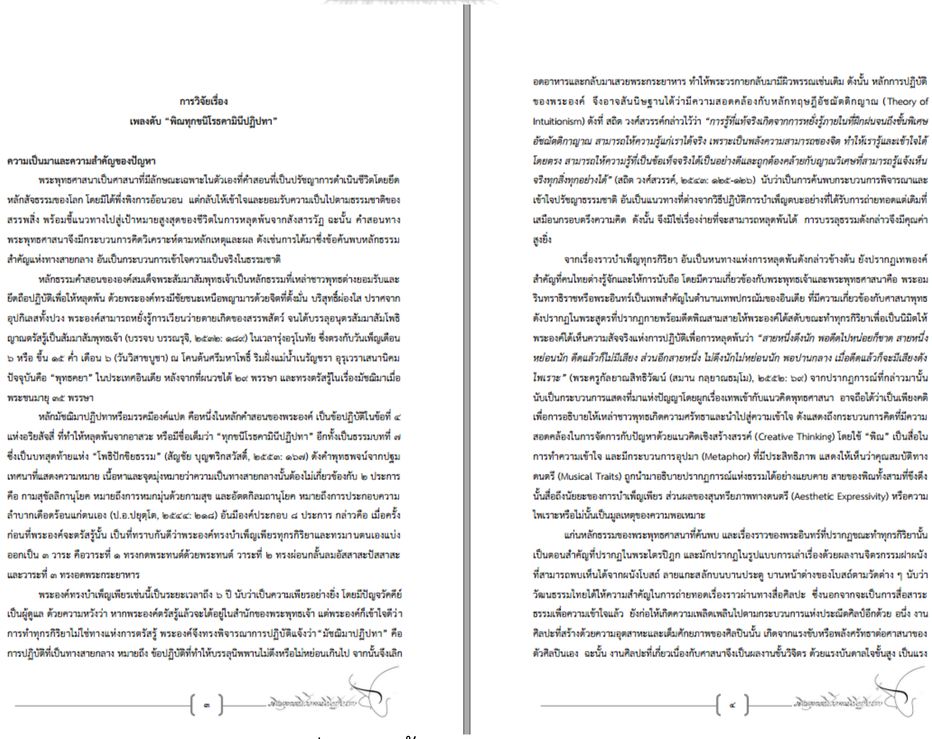
ภาพที่ 239 ด้านหน้าปกสูจิบัตร

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 1 ธันวาคม 2561



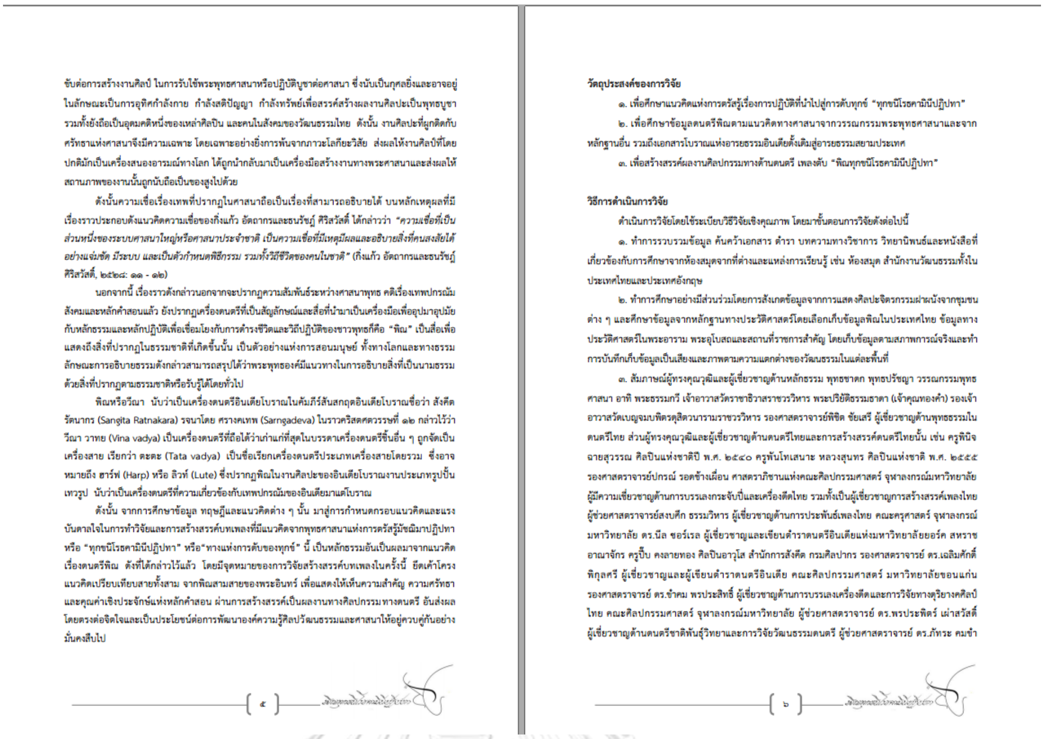
ภาพที่ 240 เนื้อหาสูจิบัตรหน้า 1 - 2

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 1 ธันวาคม 2561



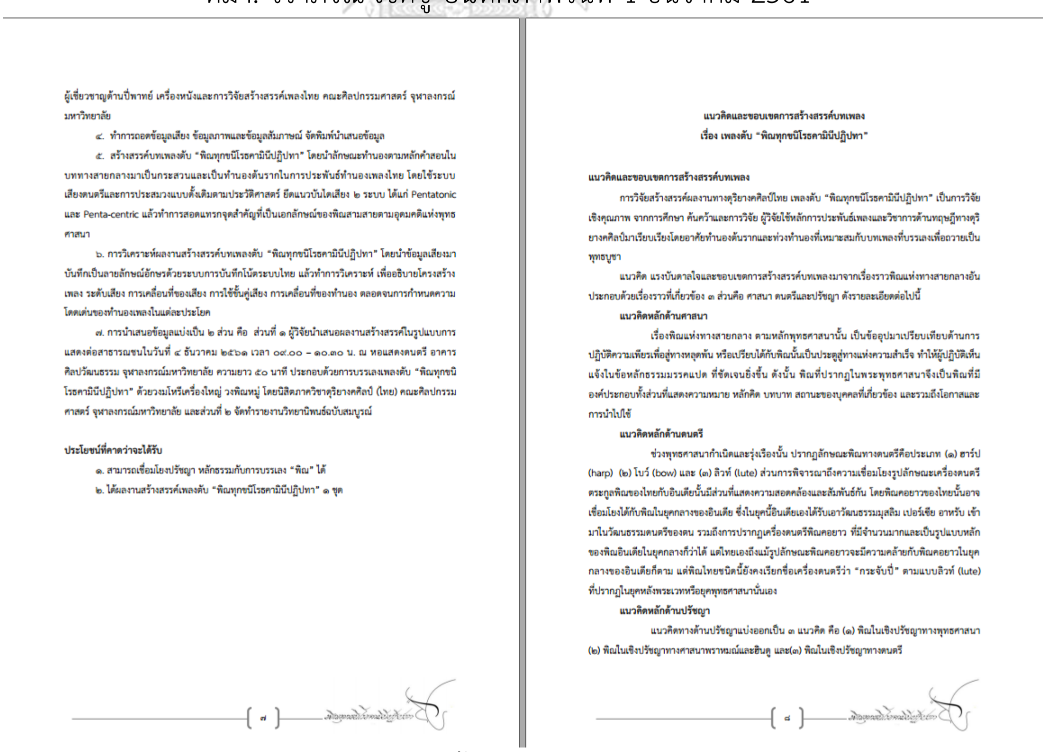
ภาพที่ 241 เนื้อหาสูจิบัตรหน้า 3 - 4

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 1 ธันวาคม 2561



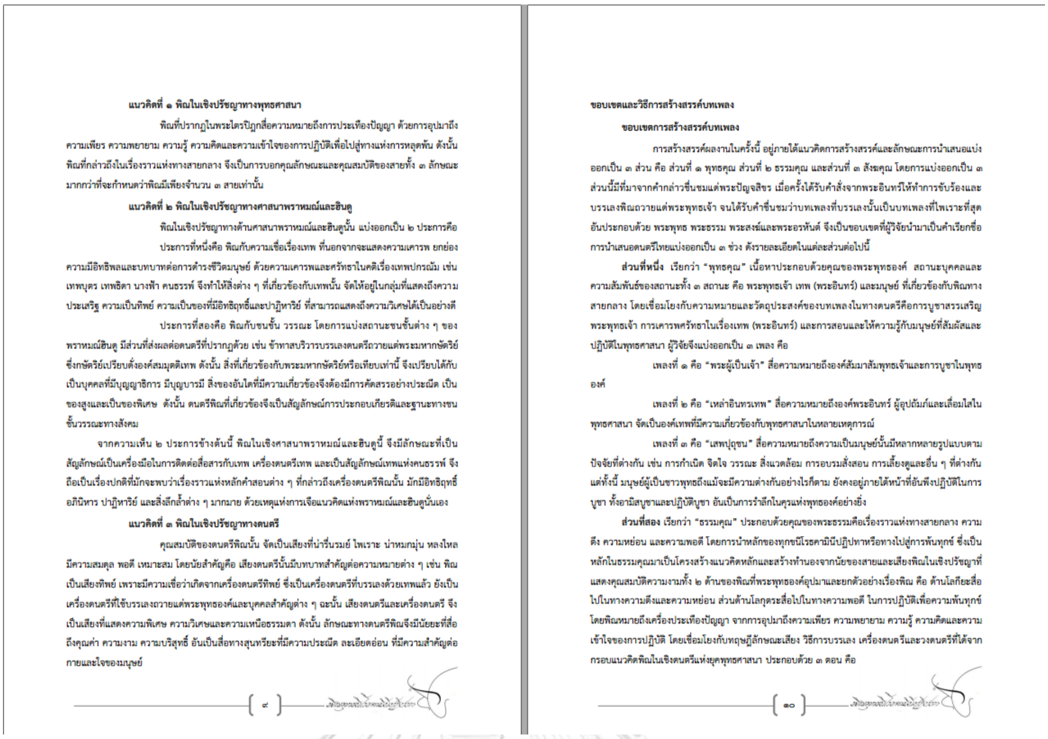
ภาพที่ 242 เนื้อหาสูจิบัตรหน้า 5 - 6

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 1 ธันวาคม 2561



ภาพที่ 243 เนื้อหาสูจิบัตรหน้า 7 - 8

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 1 ธันวาคม 2561



แนวคิดที่ ๑ พิณในเชิงปรัชญาทางพุทธศาสนา

พิณที่ปรากฏในพระไตรปิฎกสื่อความหมายถึงการประเทืองปัญญา ด้วยการอุปมาถึงความเพียร ความพยายาม ความรู้ ความคิดและความเข้าใจของการปฏิบัติเพื่อไปสู่ทางแห่งการหลุดพ้น ดังนั้น พิณที่กล่าวถึงในเรื่องราวแห่งทางสายกลาง จึงเป็นการบอกคุณลักษณะและคุณสมบัติของสายทั้ง ๓ ลักษณะ มากกว่าที่จะกำหนดว่าพิณมีเพียงจำนวน ๓ สายเท่านั้น

แนวคิดที่ ๒ พิณในเชิงปรัชญาทางศาสนาพราหมณ์และฮินดู

พิณในเชิงปรัชญาทางด้านศาสนาพราหมณ์และฮินดูนั้น แบ่งออกเป็น ๒ ประการคือ

ประการที่หนึ่งคือ พิณกับความเชื่อเรื่องเทพ ที่นอกจากจะแสดงความเคารพ ยกย่องความมีอิทธิพลและบทบาทต่อการดำรงชีวิตมนุษย์ ด้วยความเคารพและศรัทธาในคติเรื่องเทพปกรณัม เช่น เทพบุตร เทพธิดา นางฟ้า คนธรรพ์ จึงทำให้สิ่งต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับเทพนั้น จัดให้อยู่ในกลุ่มที่แสดงถึงความประเสริฐ ความเป็นทิพย์ ความเป็นของที่มีอิทธิฤทธิ์และปาฏิหาริย์ ที่สามารถแสดงถึงความวิเศษได้เป็นอย่างดี

ประการที่สองคือ พิณกับชนชั้น วรรณะ โดยการแบ่งสถานะชนชั้นต่าง ๆ ของพราหมณ์ฮินดู มีส่วนที่ส่งผลต่อดนตรีที่ปรากฏด้วย เช่น ข้าทาสบริวารบรรเลงดนตรีถวายแด่พระมหากษัตริย์ ซึ่งกษัตริย์เปรียบดั่งองค์สมมุติเทพ ดังนั้น สิ่งที่เกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์หรือเทียบเท่านี้ จึงเปรียบได้กับเป็นบุคคลที่มีบุญญาธิการ มีบุญบารมี สิ่งของอันใดที่มีความเกี่ยวข้องจึงต้องมีการคัดสรรอย่างประณีต เป็นของสูงและเป็นของพิเศษ ดังนั้น ดนตรีพิณที่เกี่ยวข้องจึงเป็นสัญลักษณ์การประกอบเกียรติและฐานะทางชนชั้นวรรณะทางสังคม

จากความเห็น ๒ ประการข้างต้นนี้ พิณในเชิงศาสนาพราหมณ์และฮินดูนี้ จึงมีลักษณะที่เป็นสัญลักษณ์เป็นเครื่องมือในการติดต่อสื่อสารกับเทพ เครื่องดนตรีเทพ และเป็นสัญลักษณ์เทพแห่งคนธรรพ์ จึงถือเป็นเรื่องปกติที่มักจะพบว่าเรื่องราวแห่งหลักคำสอนต่าง ๆ ที่กล่าวถึงเครื่องดนตรีพิณนั้น มักมีอิทธิฤทธิ์ อภินิหาร ปาฏิหาริย์ และสิ่งลึกล้ำต่าง ๆ มากมาย ด้วยเหตุแห่งการเจือแนวคิดแห่งพราหมณ์และฮินดูนั่นเอง

แนวคิดที่ ๓ พิณในเชิงปรัชญาทางดนตรี

คุณสมบัติของดนตรีพิณนั้น จัดเป็นเสียงที่น่ารื่นรมย์ ไพเราะ น่าหมกมุ่น หลงใหล มีความสมดุล พอดี เหมาะสม โดยนัยสำคัญคือ เสียงดนตรีนั้นมีบทบาทสำคัญต่อความหมายต่าง ๆ เช่น พิณเป็นเสียงทิพย์ เพราะมีความเชื่อว่าเกิดจากเครื่องดนตรีทิพย์ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงด้วยเทพแล้ว ยังเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงถวายแด่พระพุทธองค์และบุคคลสำคัญต่าง ๆ ฉะนั้น เสียงดนตรีและเครื่องดนตรี จึงเป็นเสียงที่แสดงความพิเศษ ความวิเศษและความเหนือธรรมดา ดังนั้น ลักษณะทางดนตรีพิณจึงมีนัยยะที่สื่อถึงคุณค่า ความงาม ความบริสุทธิ์ อันเป็นสื่อทางสุนทรียะที่มีความประณีต ละเอียดอ่อน ที่มีความสำคัญต่อกายและใจของมนุษย์

(๙)

ขอบเขตและวิธีการสร้างสรรค์บทเพลง

ขอบเขตการสร้างสรรค์บทเพลง

การสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ อยู่ภายใต้แนวคิดการสร้างสรรค์และลักษณะการนำเสนอแบ่งออกเป็น ๓ ส่วน คือ ส่วนที่ ๑ พุทธคุณ ส่วนที่ ๒ ธรรมคุณ และส่วนที่ ๓ สังฆคุณ โดยการแบ่งออกเป็น ๓ ส่วนนี้มีที่มาจากคำกล่าวชื่นชมแด่พระปัญจสิขร เมื่อครั้งได้รับคำสั่งจากพระอินทร์ให้ทำการขับร้องและบรรเลงพิณถวายแด่พระพุทธเจ้า จนได้รับคำชื่นชมว่าบทเพลงที่บรรเลงนั้นเป็นบทเพลงที่ไพเราะที่สุด อันประกอบด้วย พระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์และพระอรหันต์ จึงเป็นขอบเขตที่ผู้วิจัยนำมาเป็นคำเรียกชื่อการนำเสนอดนตรีไทยแบ่งออกเป็น ๓ ช่วง ดังรายละเอียดในแต่ละส่วนต่อไปนี้

ส่วนที่หนึ่ง เรียกว่า "พุทธคุณ" เนื้อหาประกอบด้วยคุณของพระพุทธองค์ สถานะบุคคลและความสัมพันธ์ของสถานะทั้ง ๓ สถานะ คือ พระพุทธเจ้า เทพ (พระอินทร์) และมนุษย์ ที่เกี่ยวข้องกับพิณทางสายกลาง โดยเชื่อมโยงกับความหมายและวัตถุประสงค์ของบทเพลงในทางดนตรีคือการบูชาสรรเสริญพระพุทธเจ้า การเคารพศรัทธาในเรื่องเทพ (พระอินทร์) และการสอนและให้ความรู้กับมนุษย์ที่สัมผัสและปฏิบัติในพุทธศาสนา ผู้วิจัยจึงแบ่งออกเป็น ๓ เพลง คือ

เพลงที่ ๑ คือ "พระผู้เป็นเจ้า" สื่อความหมายถึงองค์สัมมาสัมพุทธเจ้าและการบูชาในพุทธองค์

เพลงที่ ๒ คือ "เหล่าอินทรเทพ" สื่อความหมายถึงองค์พระอินทร์ ผู้อุปถัมภ์และเลื่อมใสในพุทธศาสนา จัดเป็นองค์เทพที่มีความเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาในหลายเหตุการณ์

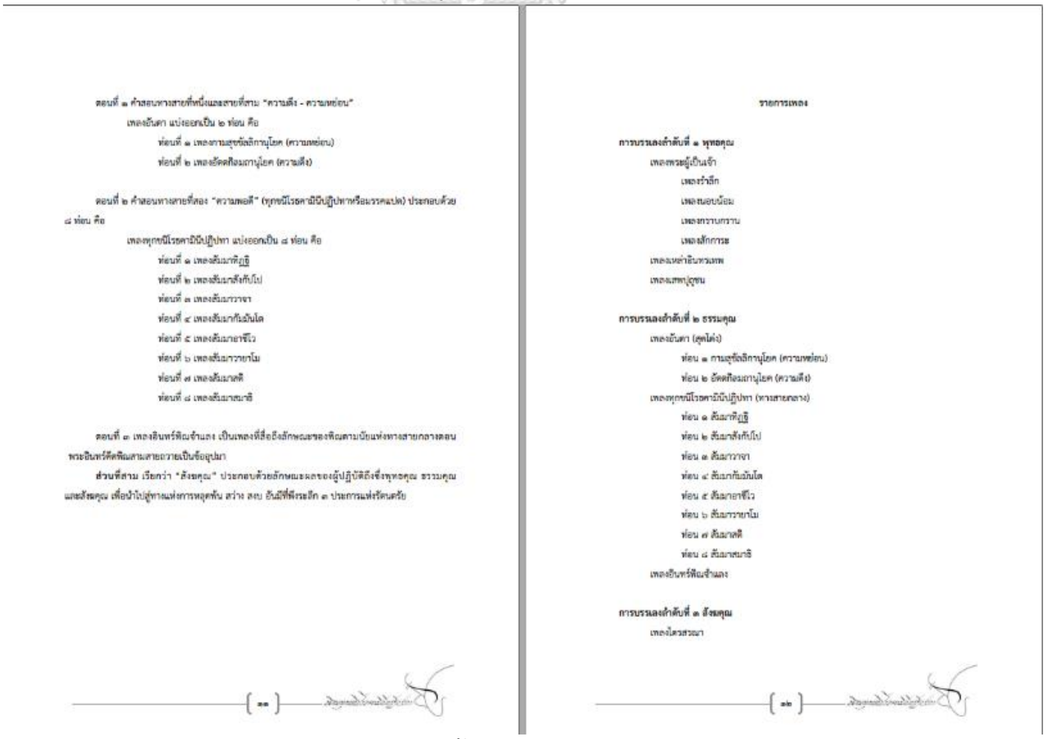
เพลงที่ ๓ คือ "เสพปุถุชน" สื่อความหมายถึงความเป็นมนุษย์นั้นมีหลากหลายรูปแบบตามปัจจัยที่ต่างกัน เช่น การกำเนิด จิตใจ วรรณะ สิ่งแวดล้อม การอบรมสั่งสอน การเลี้ยงดูและอื่น ๆ ที่ต่างกัน แต่ทั้งนี้ มนุษย์ผู้เป็นชาวพุทธถึงแม้จะมีความต่างกันอย่างไรก็ตาม ยังคงอยู่ภายใต้หน้าที่อันพึงปฏิบัติในการบูชา ทั้งอามิสบูชาและปฏิบัติบูชา อันเป็นการรำลึกในคุรแห่งพุทธองค์อย่างยิ่ง

ส่วนที่สอง เรียกว่า "ธรรมคุณ" ประกอบด้วยคุณของพระธรรมคือเรื่องราวแห่งทางสายกลาง ความตึง ความหย่อน และความพอดี โดยการนำหลักของทุกขนิโรธคามินีปฏิปทาหรือทางไปสู่การพ้นทุกข์ ซึ่งเป็นหลักในธรรมคุณมาเป็นโครงสร้างแนวคิดหลักและสร้างทำนองจากนัยของสายและเสียงพิณในเชิงปรัชญาที่แสดงคุณสมบัติความงามทั้ง ๒ ด้านของพิณที่พระพุทธองค์อุปมาและยกตัวอย่างเรื่องพิณ คือ ด้านโลกียะสื่อไปในทางความตึงและความหย่อน ส่วนด้านโลกุตระสื่อไปในทางความพอดี ในการปฏิบัติเพื่อความพ้นทุกข์ โดยพิณหมายถึงเครื่องประเทืองปัญญา จากการอุปมาถึงความเพียร ความพยายาม ความรู้ ความคิดและความเข้าใจของการปฏิบัติ โดยเชื่อมโยงกับทฤษฎีลักษณะเสียง วิธีการบรรเลง เครื่องดนตรีและวงดนตรีที่ได้จากกรอบแนวคิดพิณในเชิงดนตรีแห่งยุคพุทธศาสนา ประกอบด้วย ๓ ตอน คือ

(๑๐)

ภาพที่ 244 เนื้อหาสูจิบัตรหน้า 9 - 10

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 1 ธันวาคม 2561



ตอนที่ ๑ คำสอนทางสายที่หนึ่งและสายที่สาม "ความตึง - ความหย่อน"

เพลงอันตา แบ่งออกเป็น ๒ ท่อน คือ

ท่อนที่ ๑ เพลงกามสุขัลลิกานุโยค (ความหย่อน)

ท่อนที่ ๒ เพลงอัตตกิลมถานุโยค (ความตึง)

ตอนที่ ๒ คำสอนทางสายที่สอง "ความพอดี" (ทุกขนิโรธคามินีปฏิปทาหรือมรรคแปด) ประกอบด้วย ๘ ท่อน คือ

เพลงทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา แบ่งออกเป็น ๘ ท่อน คือ

ท่อนที่ ๑ เพลงสัมมาทิฏฐิ

ท่อนที่ ๒ เพลงสัมมาสังกัปโป

ท่อนที่ ๓ เพลงสัมมาวาจา

ท่อนที่ ๔ เพลงสัมมากัมมันโต

ท่อนที่ ๕ เพลงสัมมาอาชีโว

ท่อนที่ ๖ เพลงสัมมาวายาโม

ท่อนที่ ๗ เพลงสัมมาสติ

ท่อนที่ ๘ เพลงสัมมาสมาธิ

ตอนที่ ๓ เพลงอินทร์พิณจำแลง เป็นเพลงที่สื่อถึงลักษณะของพิณตามนัยแห่งทางสายกลางตอนพระอินทร์ดีดพิณสามสายถวายเป็นข้ออุปมา

ส่วนที่สาม เรียกว่า "สังฆคุณ" ประกอบด้วยลักษณะผลของผู้ปฏิบัติถึงซึ่งพุทธคุณ ธรรมคุณ และสังฆคุณ เพื่อนำไปสู่ทางแห่งการหลุดพ้น สว่าง สงบ อันมีที่พึ่งระลึก ๓ ประการแห่งรัตนตรัย

(๑๑)

รายการเพลง

การบรรเลงลำดับที่ ๑ พุทธคุณ

เพลงพระผู้เป็นเจ้า

เพลงรำลึก

เพลงนอบน้อม

เพลงกราบกราน

เพลงสักการะ

เพลงเหล่าอินทรเทพ

เพลงเสพปุถุชน

การบรรเลงลำดับที่ ๒ ธรรมคุณ

เพลงอันตา (สุดโต่ง)

ท่อน ๑ กามสุขัลลิกานุโยค (ความหย่อน)

ท่อน ๒ อัตตกิลมถานุโยค (ความตึง)

เพลงทุกขนิโรธคามินีปฏิปทา (ทางสายกลาง)

ท่อน ๑ สัมมาทิฏฐิ

ท่อน ๒ สัมมาสังกัปโป

ท่อน ๓ สัมมาวาจา

ท่อน ๔ สัมมากัมมันโต

ท่อน ๕ สัมมาอาชีโว

ท่อน ๖ สัมมาวายาโม

ท่อน ๗ สัมมาสติ

ท่อน ๘ สัมมาสมาธิ

เพลงอินทร์พิณจำแลง

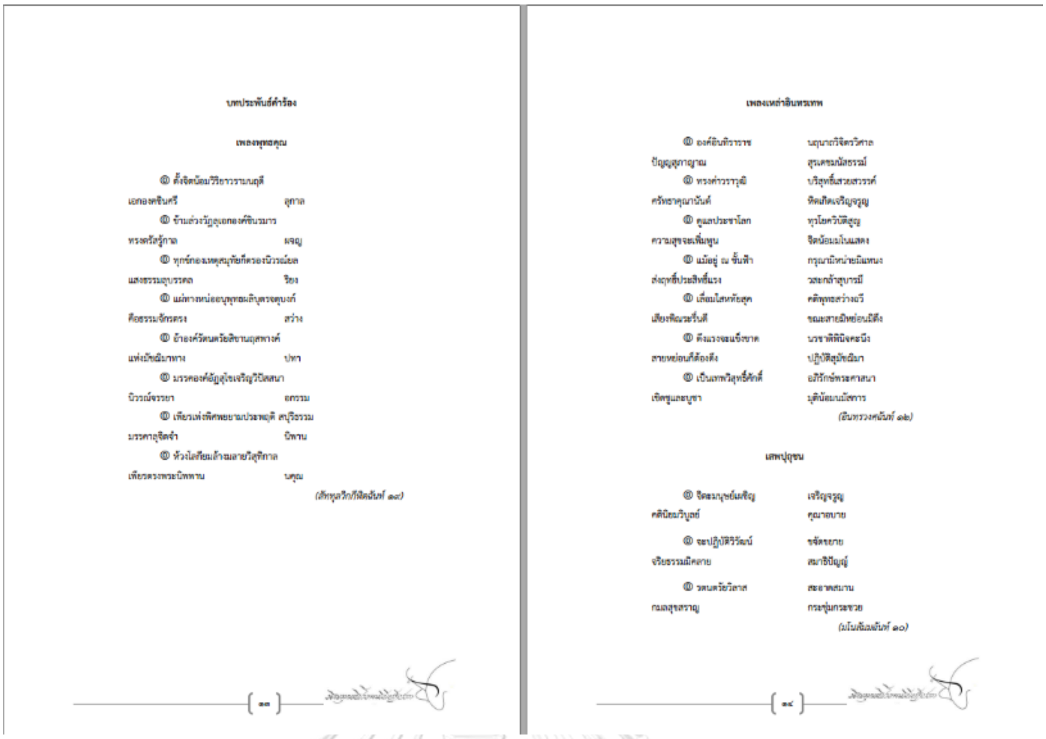
การบรรเลงลำดับที่ ๓ สังฆคุณ

เพลงไตรสรณา

(๑๒)

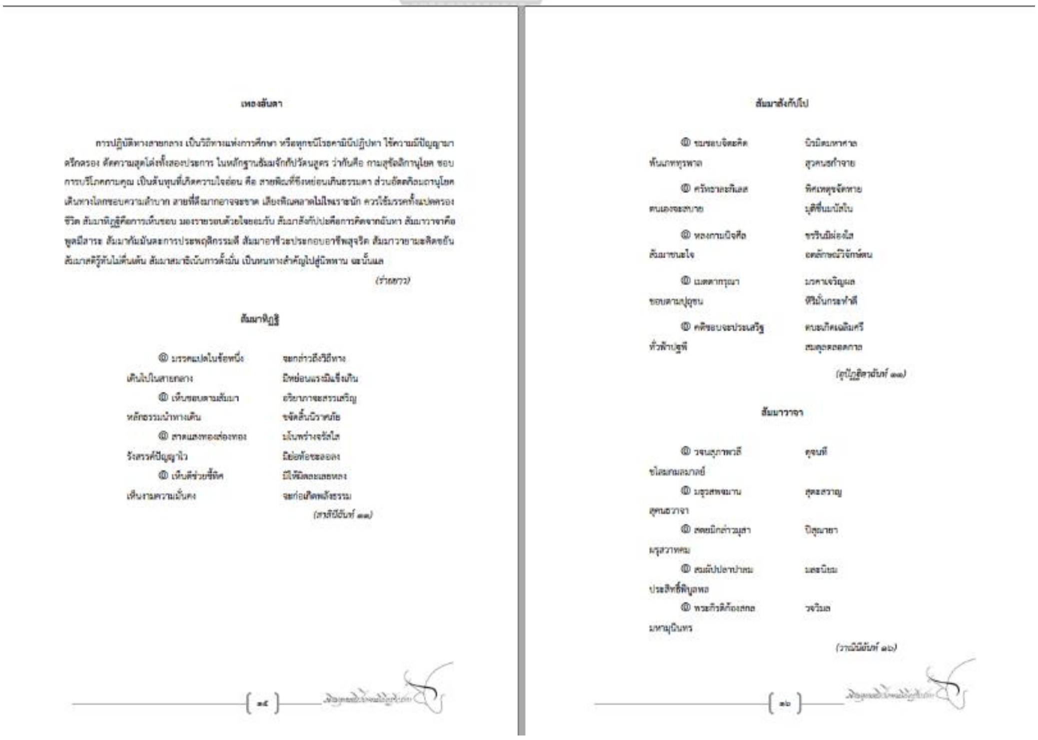
ภาพที่ 245 เนื้อหาสูจิบัตรหน้า 11 - 12

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 1 ธันวาคม 2561



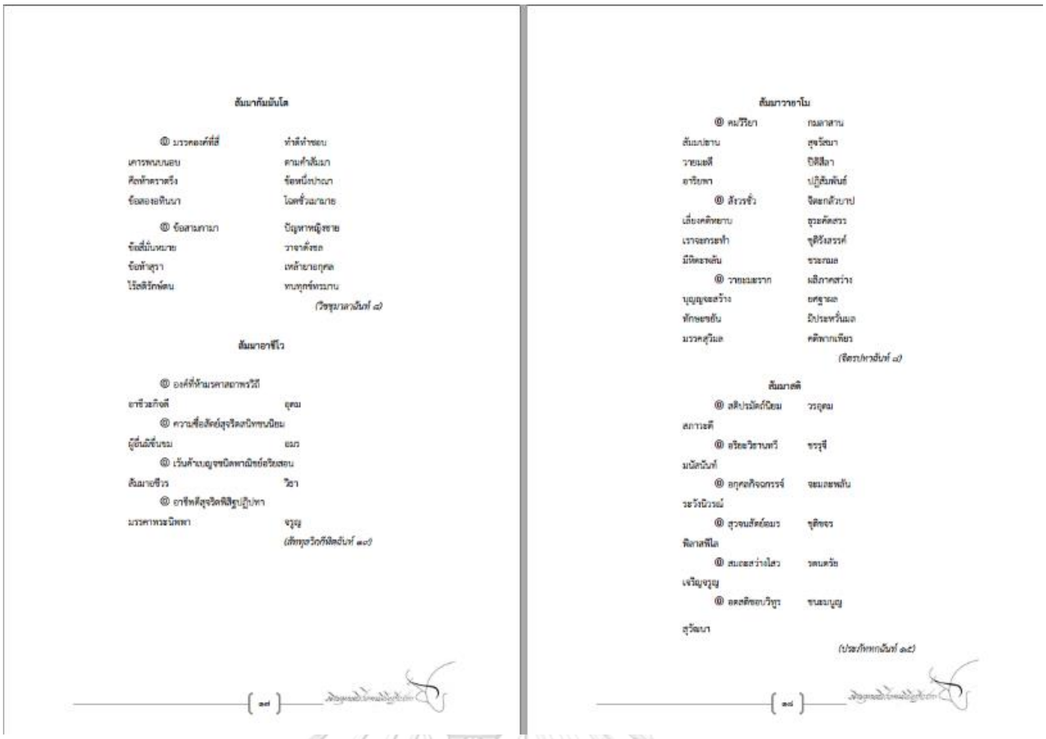
ภาพที่ 246 เนื้อหาสูจิบัตรหน้า 13 - 14

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 1 ธันวาคม 2561



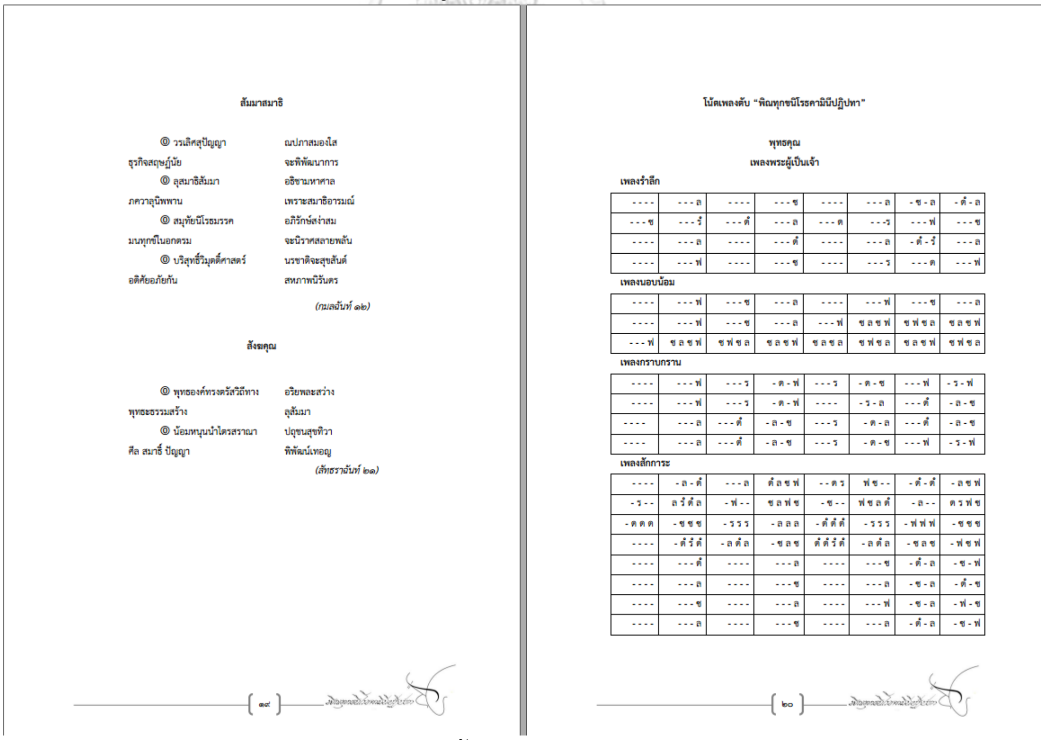
ภาพที่ 247 เนื้อหาสูจิบัตรหน้า 15 - 16

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 1 ธันวาคม 2561



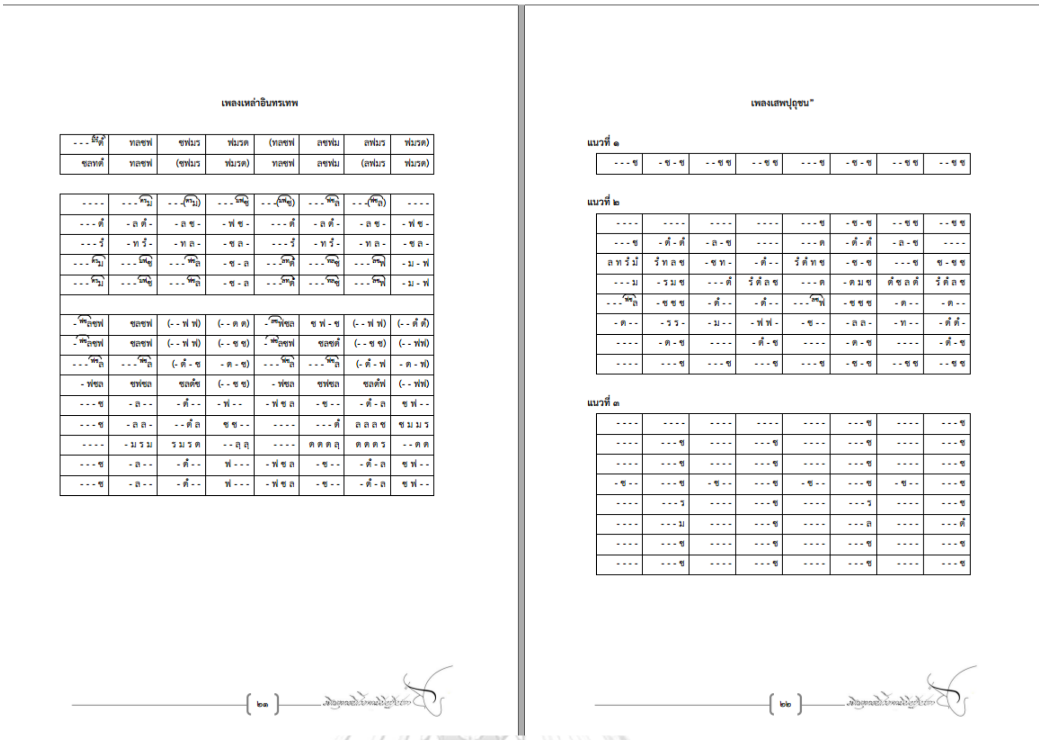
ภาพที่ 248 เนื้อหาสูจิบัตรหน้า 17 - 18

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 1 ธันวาคม 2561



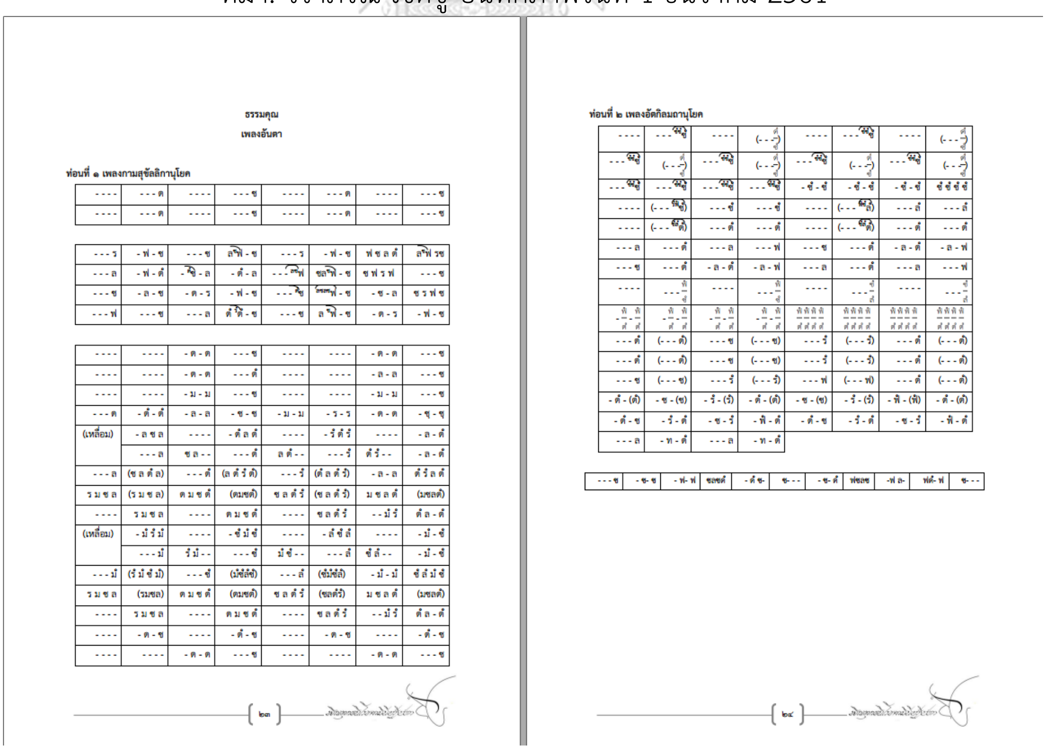
ภาพที่ 249 เนื้อหาสูจิบัตรหน้า 19 - 20

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 1 ธันวาคม 2561



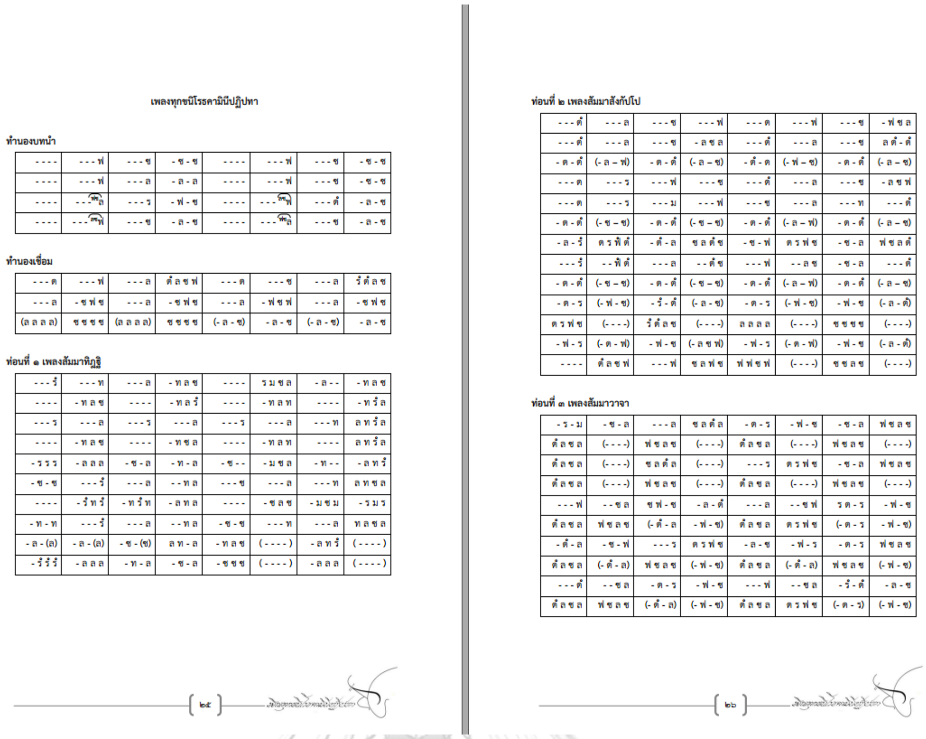
ภาพที่ 250 เนื้อหาสูจิบัตรหน้า 21 - 22

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 1 ธันวาคม 2561



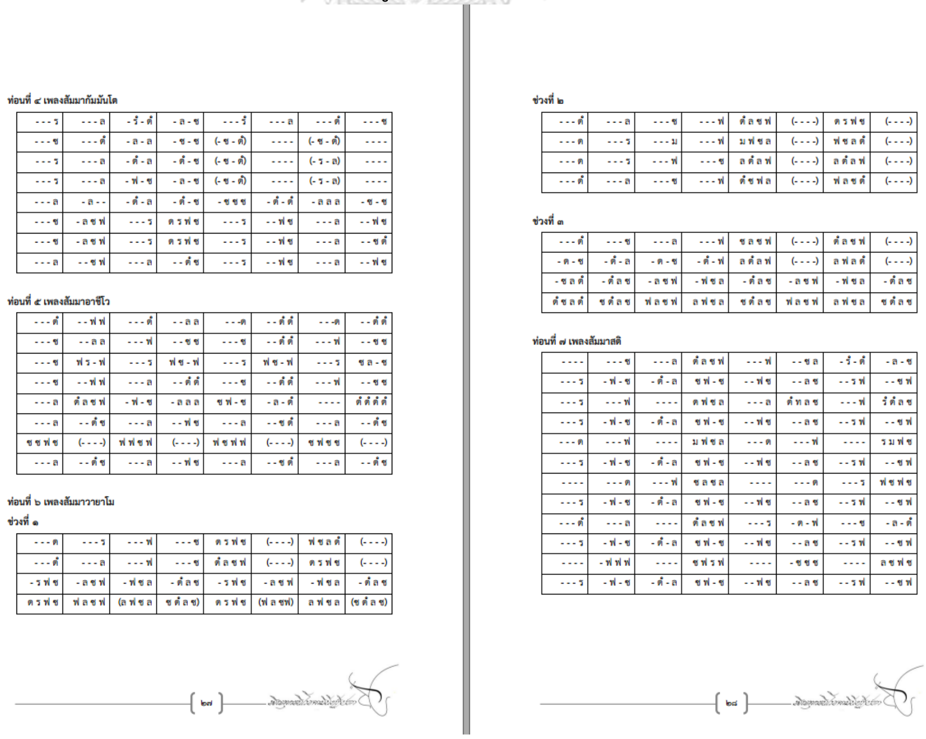
ภาพที่ 251 เนื้อหาสูจิบัตรหน้า 23 - 24

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 1 ธันวาคม 2561



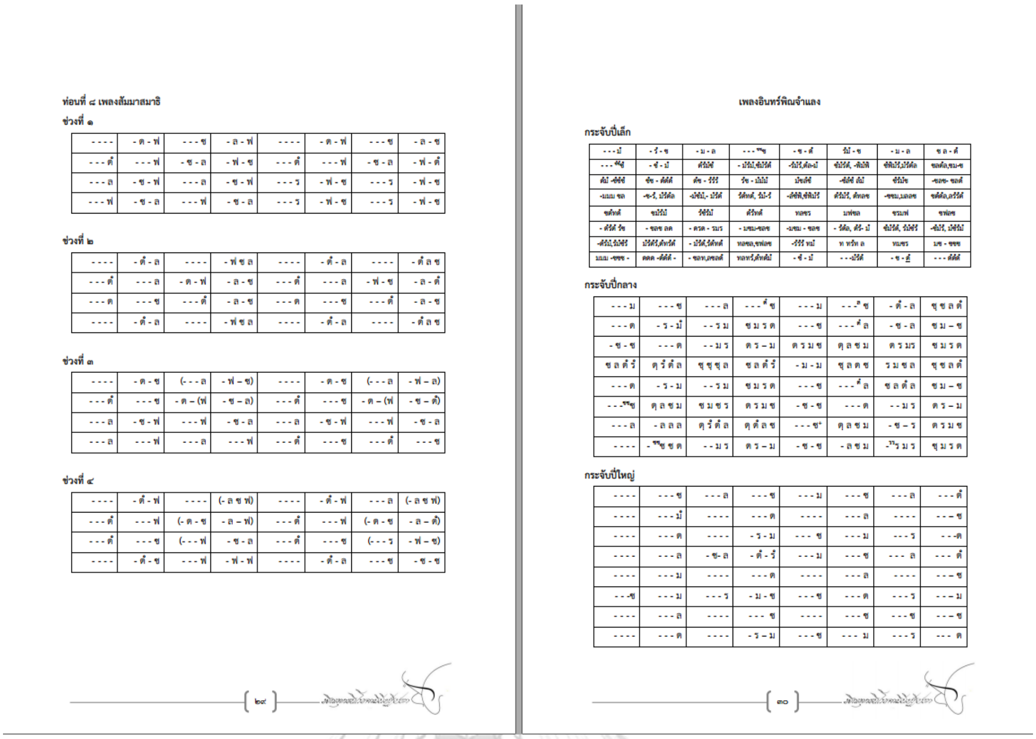
ภาพที่ 252 เนื้อหาสูจิบัตรหน้า 25 - 26

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 1 ธันวาคม 2561



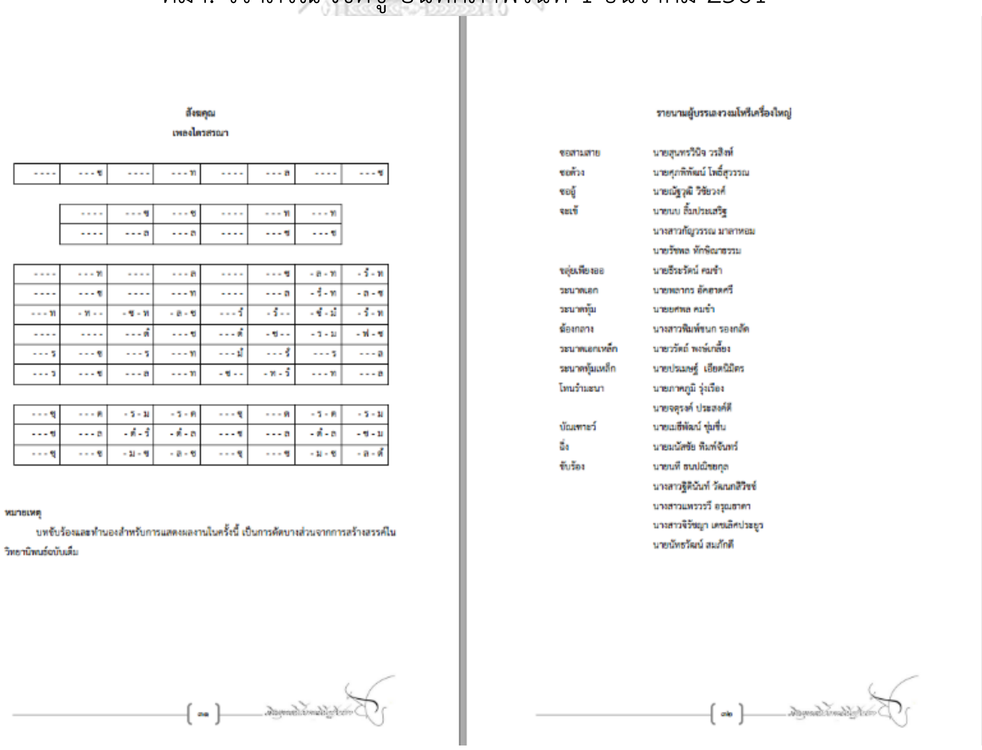
ภาพที่ 253 เนื้อหาสูจิบัตรหน้า 27 - 28

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 1 ธันวาคม 2561



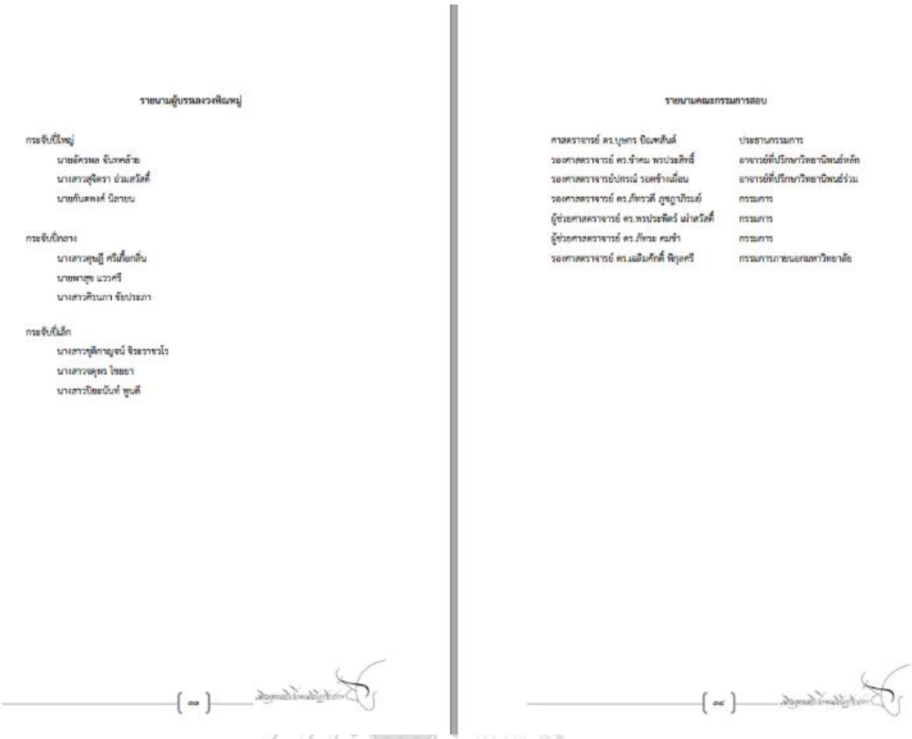
ภาพที่ 254 เนื้อหาสูจิบัตรหน้า 29 - 30

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 1 ธันวาคม 2561



ภาพที่ 255 เนื้อหาสูจิบัตรหน้า 31 - 32

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 1 ธันวาคม 2561



รายนามผู้บรรเลงวงพิณหมู่

กระจับปี่ใหญ่
- นายอัครพล จันทคล้าย
- นางสาวสุจิตรา อ่วมสวัสดิ์
- นายกันตพงศ์ นิลายน

กระจับปี่กลาง
- นางสาวศุษฎี ศรีเกื้อกลิ่น
- นายพาสุข แววศรี
- นางสาวศิรินภา ชัยประภา

กระจับปี่เล็ก
- นางสาวชุติกาญจน์ จิระราชวโร
- นางสาวจตุพร ไชยยา
- นางสาวปิยะนันท์ พูนดี

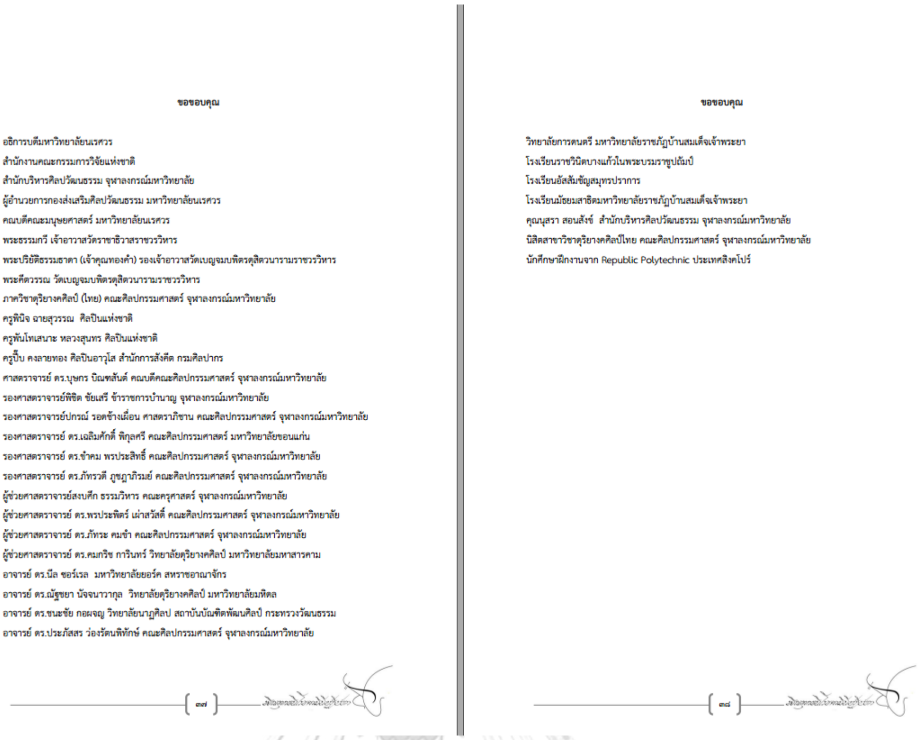
รายนามคณะกรรมการสอบ

ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์	ประธานกรรมการ
รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์	อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน	อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม
รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์	กรรมการ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์	กรรมการ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ	กรรมการ
รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี	กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

ภาพที่ 256 เนื้อหาสูจิบัตรหน้า 33 - 34
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 1 ธันวาคม 2561



ภาพที่ 257 เนื้อหาสูจิบัตรหน้า 35 - 36
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 1 ธันวาคม 2561



ขอขอบคุณ

อธิการบดีมหาวิทยาลัยนเรศวร
สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ
สำนักบริหารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้อำนวยการกองส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยนเรศวร
คณบดีคณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร
พระธรรมกวี เจ้าอาวาสวัดราชาธิวาสราชวรวิหาร
พระปริยัติธรรมธาดา (เจ้าคุณทองคำ) รองเจ้าอาวาสวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนารามราชวรวิหาร
พระศีตวรรณ วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนารามราชวรวิหาร
ภาควิชาดุริยางคศิลป์ (ไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ครูพินิจ ฉายสุวรรณ ศิลปินแห่งชาติ
ครูพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศิลปินแห่งชาติ
ครูปี๊บ คงลายทอง ศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์ คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ข้าราชการบำนาญ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ศาสตราภิชาน คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พรประสิทธิ์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์สงบศึก ธรรมวิหาร คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.คมกริช การินทร์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
อาจารย์ ดร.นีล ซอร์เรล มหาวิทยาลัยยอร์ค สหราชอาณาจักร
อาจารย์ ดร.ณัฐชยา นัจจนาวากุล วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
อาจารย์ ดร.ชนะชัย กอผจญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
อาจารย์ ดร.ประภัสสร ว่องรัตนพิทักษ์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

๓๗

ขอขอบคุณ

วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
โรงเรียนราชวินิตบางแก้วในพระบรมราชูปถัมภ์
โรงเรียนอัสสัมชัญสมุทรปราการ
โรงเรียนมัธยมสาธิตมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
คุณนุสรา สอนสังข์ สำนักบริหารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
นิสิตสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
นักศึกษาฝึกงานจาก Republic Polytechnic ประเทศสิงคโปร์

๓๘

ภาพที่ 258 เนื้อหาสูจิบัตรหน้า 37 - 38

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 1 ธันวาคม 2561



ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

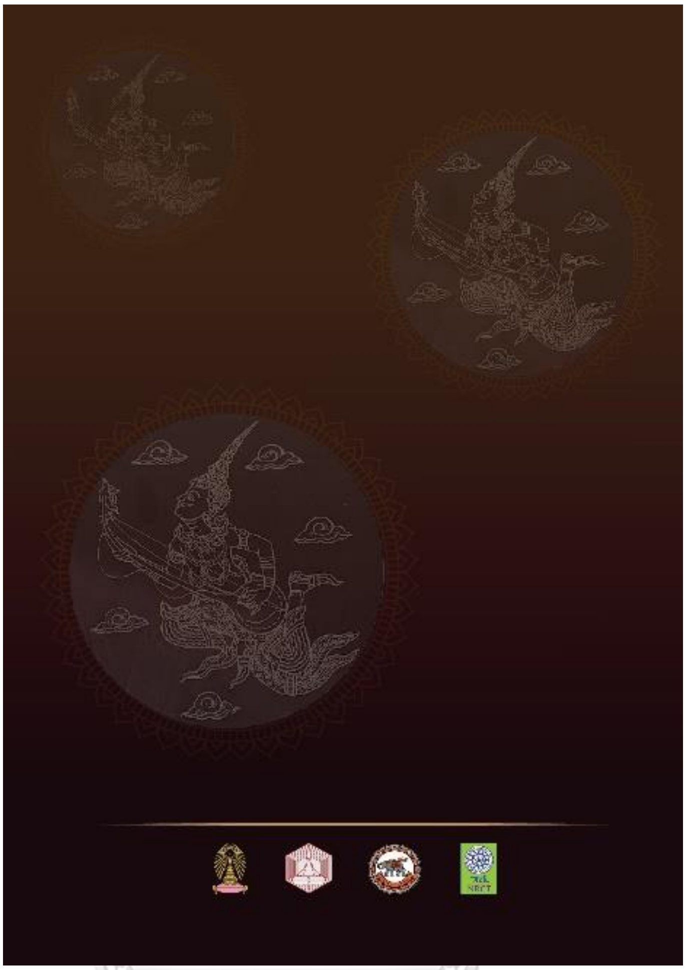
ชื่อ นางสาววราภรณ์ เชิดชู
เกิด วันที่ ๑ มกราคม ๒๕๒๕
ภูมิลำเนา สมุทรปราการ
ปัจจุบัน บ้านเลขที่ ๕๐/๖๖
ตำบลท่าทอง อำเภอเมือง
จังหวัดพิษณุโลก ๖๕๐๐๐
อีเมล์ ann.faa.cu@gmail.com

ประวัติการศึกษา
ปีการศึกษา ๒๕๔๒ สำเร็จการศึกษาตามหลักสูตรชั้นมัธยมศึกษา
โรงเรียนราชวินิตบางแก้ว ในพระบรมราชูปถัมภ์
ปีการศึกษา ๒๕๔๖ สำเร็จการศึกษาตามหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา ๒๕๔๘ สำเร็จการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
การทำงาน อาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย
ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

๓๙

ภาพที่ 259 เนื้อหาสูจิบัตรหน้า 39

ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 1 ธันวาคม 2561



ภาพที่ 260 ด้านหลังปกสูจิบัตร
ที่มา: วราภรณ์ เชิดชู บันทึกภาพวันที่ 1 ธันวาคม 2561

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นางสาววราภรณ์ เชิดชู
วัน เดือน ปี เกิด	1 มกราคม 2525
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
วุฒิการศึกษา	ระดับปริญญาตรี คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ระดับปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่อยู่ปัจจุบัน	59/66 หมู่ 3 ตำบลท่าทอง อำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก 65000
ผลงานตีพิมพ์	1. The Essence of Phin: Conceptual Framework for the Thai Music Composition of “Phin-Dukkhanirodhagaminipatipada” วารสารอารยธรรมศึกษาโขง-สาละวิน มหาวิทยาลัยนเรศวร ปีที่ 9 ฉบับที่ 2 ประจำเดือนกรกฎาคม - ธันวาคม 2561 หน้า 13 - 49 2. การนำเสนอบทความเรื่อง Phin-Dukkhanirodhagaminipatipada: A Creation of Thai Classical Music Composition with Special Reference to Phin and the Middle Path in Tripitaka ในการประชุมสมาคมสภาดนตรีโลก ครั้งที่ 45 "The 45th International Council for Traditional Music World Conference (ICTM)" ระหว่างวันที่ 11 - 17 กรกฎาคม 2562 ณ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รางวัลที่ได้รับ	ทุนอุดหนุนการวิจัยระดับบัณฑิตศึกษาจากสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ ประจำปี 2561